# Tommaso Masaccio

900 pesetas

Víctor Nieto Alcaide



3 EL ARTE Y SUS CREADORES

Historia 16

# EL ARTE Y SUS CREADORES

Coordinación: **Valeriano Bozal**
Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo

PLAN DE LA OBRA

1. **Botticelli**, *por Tonia Raquejo.*
2. **Mantegna**, *por Alicia Cámara.*
3. **Massaccio**, *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
4. **Piero della Francesca**, *por Valeriano Bozal.*
5. **Van Eyck**, *por Joaquín Yarza.*
6. **Durero**, *por Fernando Checa.*
7. **Leonardo da Vinci**, *por Estrella de Diego.*
8. **Rafael**, *por Antonio González.*
9. **Miguel Angel**, *por Tomás Llorens.*
10. **Tiziano**, *por Miguel Morán.*
11. **Tintoretto**, *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
12. **Pontormo**, *por Gonzalo Borrás.*
13. **Caravaggio**, *por Eugenio Carmona Mato.*
14. **Artemisia Gentileschi**, *por Francisca Pérez Carreño.*
15. **El Greco**, *por Alicia Cámara.*
16. **Ribera**, *por M.ª de los Santos García Felguera.*
17. **Zurbarán**, *por A. E. Pérez Sánchez.*
18. **Murillo**, *por Alicia Cámara.*
19. **Velázquez**, *por Fernando Marías.*
20. **Bernini**, *por Fernando Marías.*
21. **Anibal Carraci**, *por A. E. Pérez Sánchez.*
22. **Rubens**, *por Miguel Morán.*
23. **Rembrandt**, *por Jaime Brihuega.*
24. **Vermeer de Delft**, *por Valeriano Bozal.*
25. **Poussin**, *por Francisco Calvo Serraller.*
26. **Watteau**, *por M.ª de los Santos García Felguera.*
27. **David**, *por Eugenio Carmona Mato.*
28. **Canova**, *por Carlos Reyero.*
29. **Constable**, *por Francisca Pérez Carreño.*
30. **Goya**, *por Nigel Glendinning.*
31. **Friedrich**, *por Javier Arnaldo.*
32. **Delacroix**, *por Javier Hernando.*
33. **Ingres**, *por M. García Guatas.*
34. **Manet**, *por Miquel Molins.*
35. **Courbet**, *por Carlos Reyero.*
36. **Degas**, *por Aurora Fernández Polanco.*
37. **Monet**, *por Jaime Brihuega.*
38. **Van Gogh**, *por Tonia Raquejo.*
39. **Gauguin**, *por Guillermo Solana.*
40. **Cézanne**, *por M. García Guatas.*


## Historia 16

INFORMACION E HISTORIA, S. L.
PRESIDENTE: Isabel de Azcárate.
ADMINISTRADOR UNICO: Juan Tomás de Salas.
DIRECTOR: J. David Solar Cubillas.
SUBDIRECTOR: Javier Villalba.
REDACCION: Isabel Valcárcel, José María Solé y Ana Bustelo.
CONFECCION: Guillermo Llorente.
FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.
GERENCIA: Félix Carpintero.
Es una publicación mensual del Grupo 16.
REDACCION: Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfonos 327 11 42/71/54 - Fax: 327 12 20.
SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfonos 268 04 03/02.
PUBLICIDAD MADRID: Pilar Torija. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfono 327 10 94.

IMPRIME: Gráficas Nilo.
DISTRIBUYE: INDISA. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.
P.V.P. Canarias: 925 ptas.
Depósito legal: M-34276-1993.

Con el patrocinio cultural de







# *Presentación*



*LOS inicios de la pintura del Renacimiento o, lo que es igual, de la concepción moderna de la pintura, arrancan de la labor realizada entre 1422 y 1428 por Masaccio. En tan corto periodo de tiempo, Masaccio creó un nuevo sistema de representación basado en el estudio y aplicación de la perspectiva, la proporción y la recreación de los modelos antiguos. En este sentido, su pintura constituye una decidida ruptura con los convencionalismos del Gótico Internacional dominante en su tiempo. En el desarrollo de este proceso se produjo una concurrencia de distintas especialidades debido a que determinados problemas como la perspectiva fueron resueltos conjuntamente a través de la investigación de pintores, escultores y arquitectos. Al tiempo, Masaccio desarrollaba una recuperación de los modelos clásicos que si, en sus primeras obras, aparecen tratados de forma literal, paulatinamente se van convirtiendo en el fundamento de un nuevo lenguaje clásico del Renacimiento.*

*La muerte prematura de Masaccio en 1428, a los veintisiete años de edad, no le impidió convertirse en una referencia obligada para los artistas posteriores. Sin embargo, muchos de sus planteamientos no serían plenamente comprendidos y desarrollados hasta casi un siglo después. La pintura de Masaccio en este sentido se plantea como una síntesis total y unitaria basada en los principios científicos de la geometría, el estudio armónico de las proporciones, el análisis de la incidencia de la luz sobre los cuerpos para articular los volúmenes y la composición como fundamento regulador de la estructura de cada obra.*

*En este volumen se analizan pormenorizadamente todos estos aspectos, siguiendo la trayectoria artística del pintor, en relación con el entramado práctico y teórico en que se produce la irrupción de un nuevo sistema de representación que permanecerá vigente hasta nuestro siglo.*

**Víctor Nieto Alcaide**

# La recuperación de los principios

DESDE sus comienzos, el arte del Renacimiento aparece como un fenómeno renovador que comporta la idea de *modernidad*, basada en una idea de renovación. A principios del siglo XV aparecen en Florencia las primeras realizaciones de una renovación artística llamada a jugar un papel relevante en la cultura artística europea posterior. Italia, que durante la Edad Media había desarrollado un arte con unas pautas claramente diferenciadas, inició en el siglo XIV la configuración de un nuevo lenguaje plástico al margen de las soluciones formales góticas: la tendencia, basada en un clasicismo y un naturalismo incipiente, iniciada por Giotto en Florencia y, desde unos presupuestos nuevos y ambiguos a la vez, por los pintores de la Escuela de Siena.

Los protagonistas de esta actitud fueron plenamente conscientes de la renovación que estaban llevando a cabo con su pintura. Puede decirse que los pintores del Trecento italiano inauguraron no sólo una forma nueva de concebir y entender la pintura, sino también un comportamiento distinto de los artistas al mostrarse conscientes de la renovación desarrollada por su arte. Lo cual aparece indisolublemente unido a la noción de modernidad. Pues la pintura italiana del Trecento se produce al tiempo que los primeros humanistas intentan establecer una nueva definición de la Historia basada en una periodización distinta de la misma. Una periodización en la que se establecía una valoración de la Antigüedad como mito y modelo cultural y una visión del presente como recuperación de los valores de la Antigüedad. De esta periodización surgió la mencionada idea de modernidad cuando se estableció un corte en la evolución de la Historia desde el pasado al presente. Esa fractura, ese corte, de duración amplia y dilatada, fue una edad intermedia, una *Edad Media*, que se interponía entre el esplendor del pasado y la recuperación de esta grandeza —sin que para ello fuera necesario emprender una imitación literal de los modelos de la Antigüedad— que se había llevado a cabo en el presente. La invención y definición de una Edad Media fue lo que sustentó la concepción de una nueva Edad Moderna y del principio mismo de *modernidad*.

Ahora bien, el siglo XIV italiano está muy lejos de ser algo que podamos entender como una unidad cuya historia fluye linealmente sin fracturas, cortes ni contradicciones. En esta centuria se produjo una serie de fenómenos que afectaron a las estructuras sociales y polí-

**Detalle de la escena de *El Tributo*, por Masaccio, Capilla Brancacci, Florencia, iglesia del Carmine**



ticas, a las formas de religiosidad, al pensamiento y a las formas artísticas. Los planteamientos desarrollados por Giotto ejercieron una profunda influencia en la pintura italiana posterior pero no dieron lugar a una evolución que, sin soluciones de continuidad, condujera a la revolución que se iniciará en Florencia hacia 1400. Habrá que esperar más de un siglo para que esto se produjese, pues después de Giotto la pintura derivó hacia planteamientos completamente distintos.

No deja de ser paradójico que en Italia, donde poco antes de 1300 se había planteado una radical renovación de la pintura al desligarse de las tradicionales soluciones de la *maniera greca* o bizantina iniciando una trayectoria al margen de las corrientes góticas, experimentase una *internacionalización* y, renunciando a los planteamientos iniciales de esta renovación, se integrase en la corriente del *Gótico Internacional*. De ahí que la nueva cultura del Renacimiento, que se inicia a principios del Quattrocento, no fuese una renovación con respecto a lo inmediatamente anterior, sino una decidida ruptura con ello y un intento de recuperar los primeros principios que habían sido olvidados por los artistas posteriores a Giotto. En este sentido, como ha notado Previtali: *...el «Renacimiento» florentino se configuraría como el fruto, a nivel cultural, de una moderada recuperación que sucede a un período de reflujo, y se identificaría, al nivel específico de las «artes figurativas» con el descubrimiento de la perspectiva.*

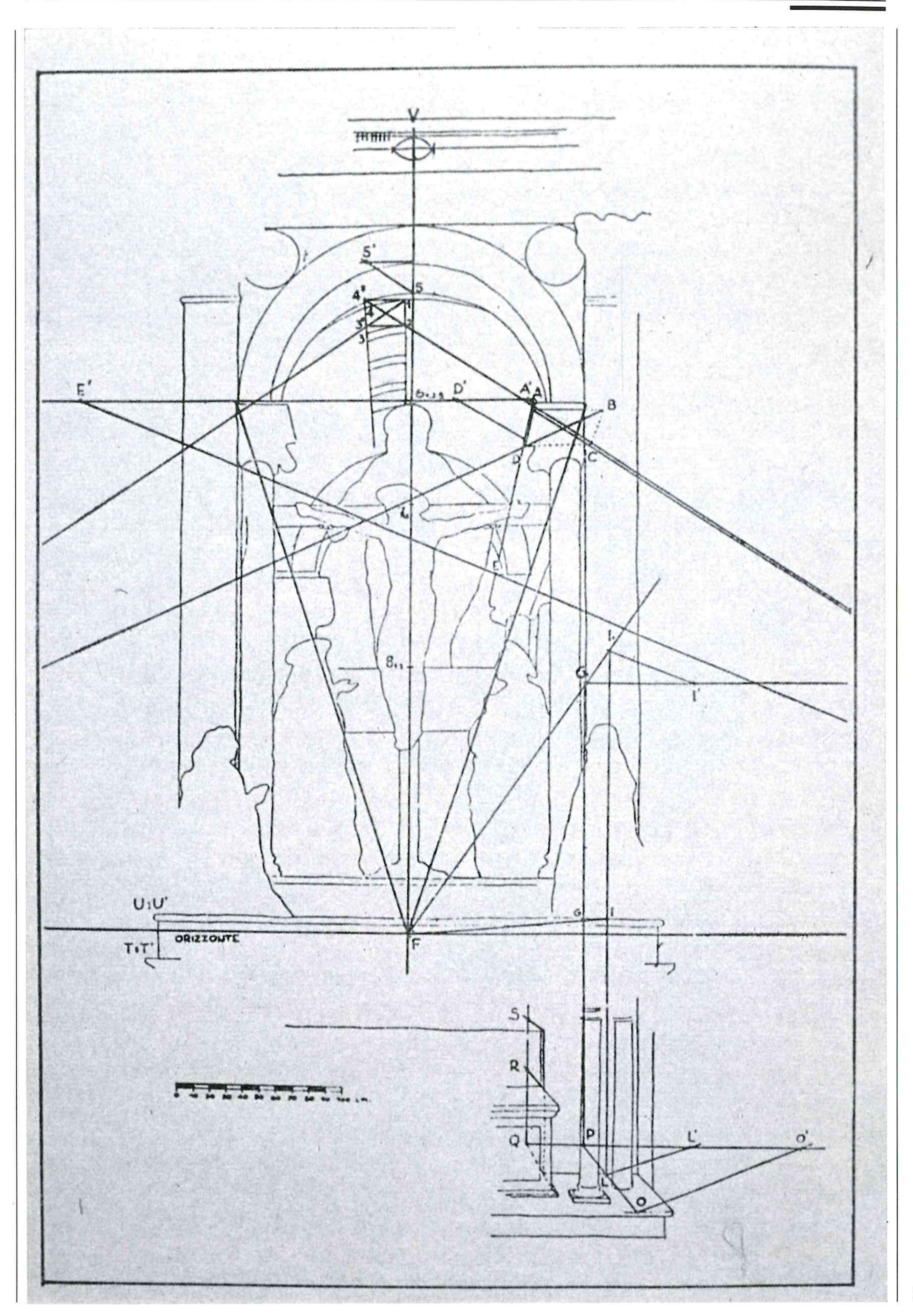
## Teoría y práctica

La aparición en Florencia a principios del siglo XV del nuevo lenguaje del Renacimiento no supuso una mutación formal o una transformación estilística a la manera de las muchas que se habían venido produciendo con anterioridad. Dado que no se trata de un simple cambio de *estilo*, sino de una forma nueva de entender el concepto y la práctica del arte, requería un cambio radical en el comportamiento de los artistas y de las funciones que desempeñan en la sociedad al entrar en una dinámica, en relación con el encargo, completamente distinta a la del sistema de trabajo tradicional.

El nuevo lenguaje se planteó como una actividad surgida en relación con un proceso de secularización, que tiene sus consecuencias en todos los ámbitos de la cultura, y que introduce al arte en unos mecanismos que son, en muchos casos, muy diferentes de aquellos en los que había venido funcionando anteriormente. En este ambiente, uno de los fenómenos, sin el que no cabe explicar la aparición del nuevo lenguaje, es el de la existencia de un nuevo tipo de mecenas. Su impulso, condicionado por un afán de protagonismo y prestigio, puesto de manifiesto a través de sus empresas artísticas, introdujo modificaciones en la valoración y usos de las obras de arte al servir como objetos que cumplían objetivos, además de estéticos, de empresa, políticos, económicos o diplomáticos.

Las nuevas funciones de la obra de arte se aprecian ya en los frescos de la Capilla Brancacci, en la iglesia del Carmine en Florencia. Encargados a Masaccio por Felice Brancacci, el ciclo está dedicado a narrar una serie de historias de la vida de San Pedro. En algunas re-

**Reconstrucción perspectiva de *La Trinidad*, según Sanpaolesi, Florencia, iglesia de Santa María Novella**

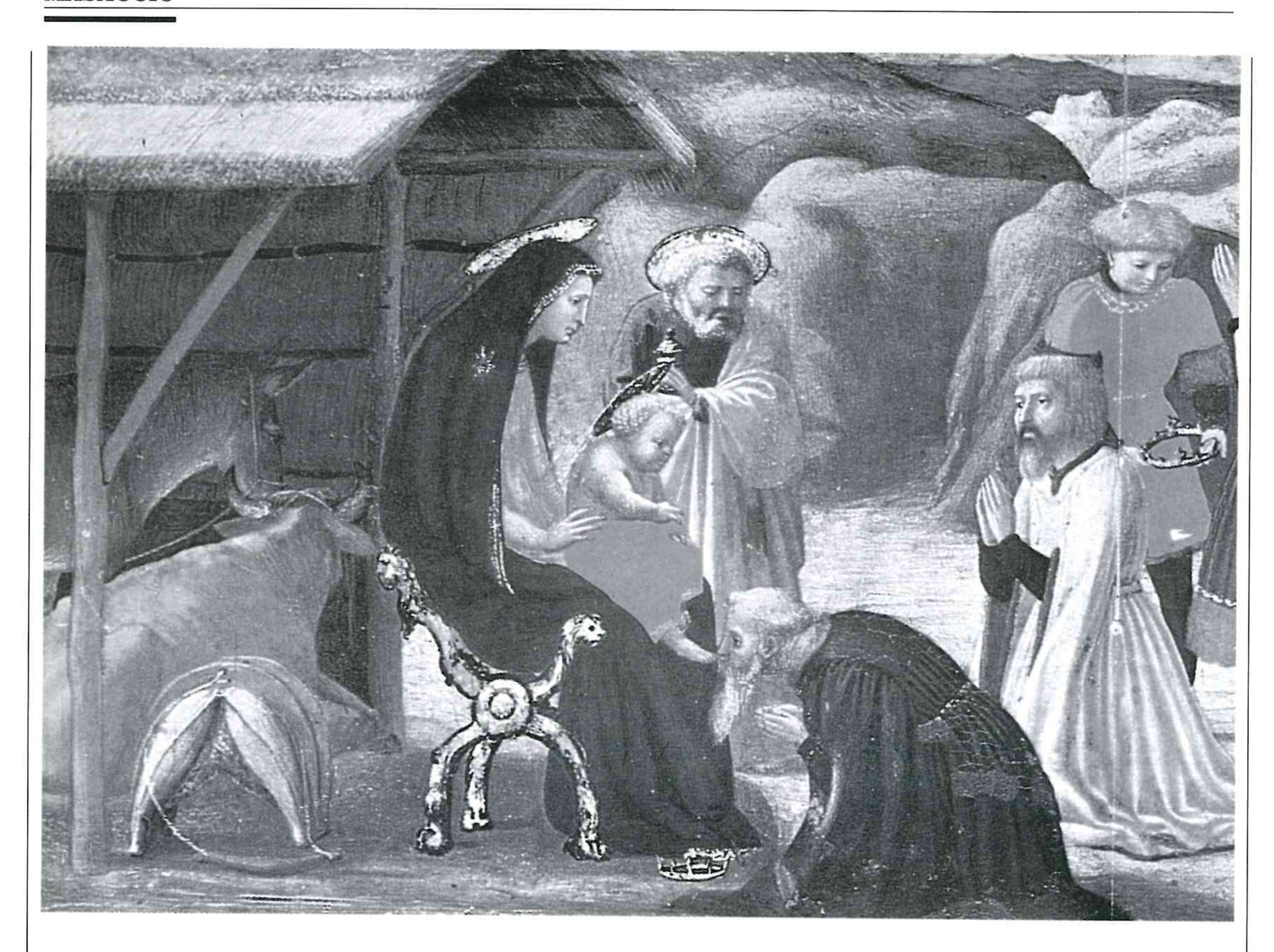

V
S'
5
4'
3'
E'
D'
A' A
B
C
G
I
I'
U U'
ORIZZONTE
T T'
F
S
R
Q
P
L'
O'
O





*El bautismo de los neófitos*, por Masaccio, Capilla Brancacci

Detalle de *El Tributo*, por Masaccio, Capilla Brancacci

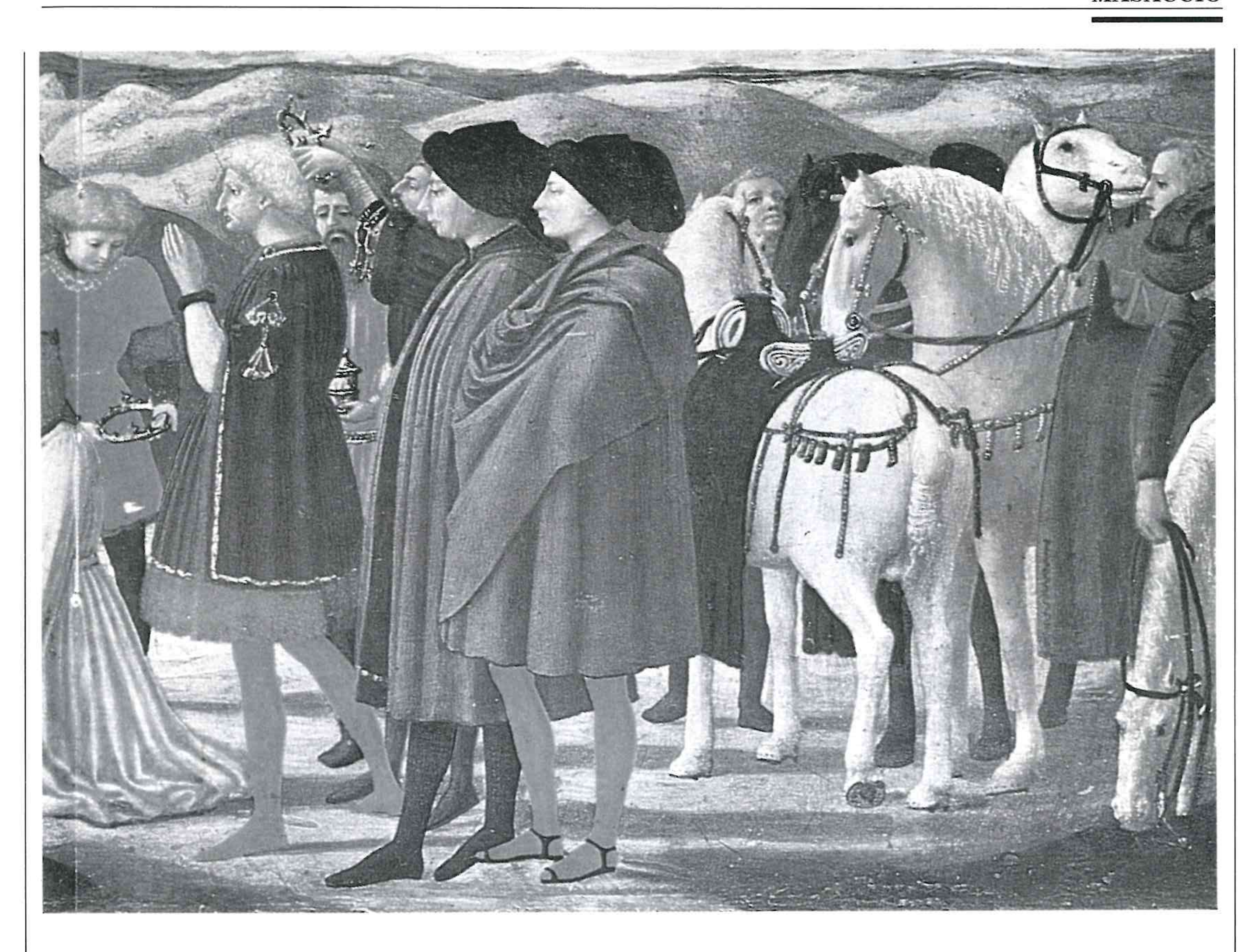


***Retablo de Pisa: Adoración de los Magos*, por Masaccio, detalle, Berlín, Staatliche Museen**

presentaciones se expresan ideas y tópicos propios de la condición de comerciante marítimo del comitente; el asunto religioso se transforma en el soporte de ideas y referencias configuradoras de una particular imagen del comitente, a las que tendremos ocasión de referirnos más adelante. La mayoría de los programas artísticos se planteó como expresión de una idea de diferenciación en la que la elección del artista ocupó un lugar determinante.

En relación con todo esto, surgía, como una necesidad ineludible, la exigencia de una nueva formación de los artistas, en la que la teoría, además de la práctica, ocupaba un papel fundamental. La formación del artista se planteó como una recuperación de la idea vitrubiana de la formación integral, en la que la conjunción de los conocimientos teóricos con los prácticos era el fundamento de la actividad artística.

Al comienzo de *Los Diez Libros de Arquitectura* (Lib. I. Cap. I.), Vitrubio, refiriéndose a los conocimientos que deben tener los arquitectos, señala cómo ...*los arquitectos que sin teoría, y sólo con la práctica, se han dedicado a la construcción, no han podido conseguir labrarse crédito alguno con sus obras, como tampoco lograron otra cosa que una sombra, no la realidad, los que se apoyaron sólo en la teoría. En cambio, los pertrechados de ambas cosas, como soldados provistos de todas las armas necesarias, han llegado más prestos y con mayor aplauso a sus fines. Porque, como en todas las artes, muy especialmente en la Arquitectura, hay dos términos: lo significado y lo que significa. La cosa significada es aquella de la que uno se propone tratar; y la significan-*



Otro detalle del ***Retablo de Pisa: Adoración de los Magos*****, por Masaccio, detalle, Berlín, Staatliche Museen**

*te es la demostración desarrollada mediante principios científicos. De donde se deduce claramente que el que quiera llamarse arquitecto debe conocer a la perfección tanto una como otra.* La razón de todo esto estriba en que se trata de un fenómeno cultural de amplio alcance con proyección en todos los campos, ya sea el político, el artístico, el literario o el filosófico.

En un momento en el que la Antigüedad asume la categoría de un modelo, los artistas, con la posibilidad de *recuperación de lo antiguo* que planteaba su actividad, pasan a desarrollar un papel con unas atribuciones desconocidas hasta entonces. La actividad de los artistas deja de discurrir por los cauces de la práctica exclusiva en el taller para desarrollarse conscientemente en interrelación con otras actividades del saber de la época. Lo cual no quiere decir que el artista medieval no tuviese conocimientos acerca de estas cosas, sino que ahora se hace explícito como parte fundamental de la actividad del artista y dejando de ser un simple apoyo.

En el caso que nos ocupa, no pueden entenderse las realizaciones de Masaccio si no es poniéndolas en relación con su estudio de los modelos clásicos y con sus estudios de matemática, geometría y las investigaciones en el campo de la perspectiva, realizadas en colaboración con Brunelleschi, que ejerció una influencia decisiva en nuestro pintor. Igualmente, sin el conocimiento de la matemática y la geometría, por ejemplo, no se explica el *descubrimiento* de la perspectiva o las experiencias arquitectónicas de Brunelleschi y Alberti. El *redescubrimiento* de los textos antiguos no se comprende sin la cultura filológica de Alberti. Asimismo, de no haber sido por la recuperación

San Bartolomé y San Blas en un lateral del *Tríptico de San Juvenal*, por Masaccio, Cascia di Regello



de la cultura clásica llevada a cabo por los humanistas, no se explica el desarrollo alcanzado por la mitología.

## Masaccio y la periodización de la pintura

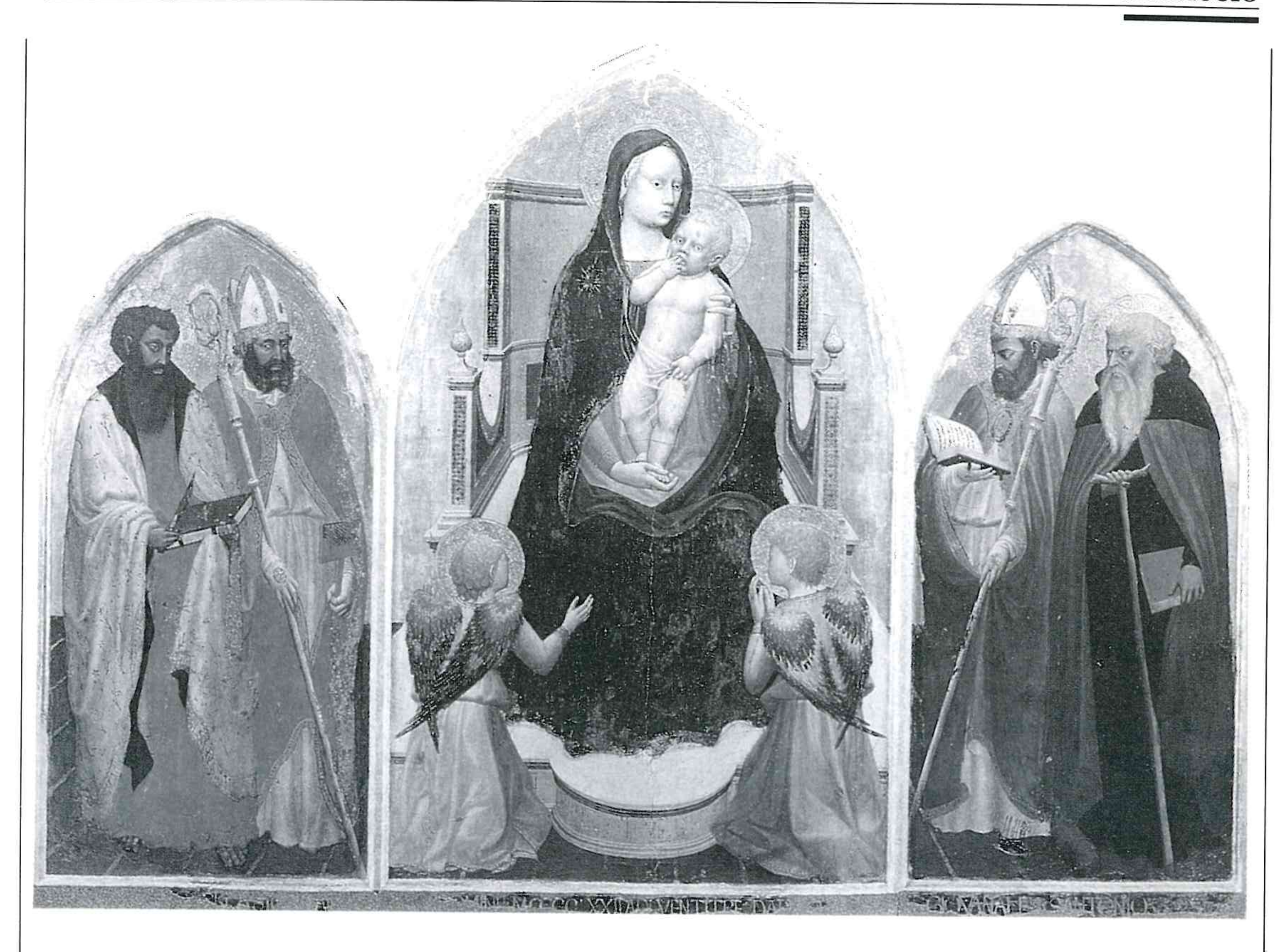
La configuración del nuevo lenguaje fue una labor conjunta de arquitectos, escultores y pintores, pues las distintas especialidades, aunque manteniendo sus fundamentos específicos, se asentaban en un mismo planteamiento teórico. En pintura, su formulación fue la obra de un artista, Masaccio, que lo desarrolló en sintonía y colaboración con otros artistas de su tiempo, como Donatello y Brunelleschi, estableciendo las bases de la pintura moderna.

La aplicación, sistemática y rigurosa, del sistema de representación perspectivo introdujo una forma de entender la representación que planteó una ruptura con la tradición más inmediata y que permanecerá vigente durante varios siglos como forma única y excluyente de la representación. La idea de que Masaccio rompió con las tradiciones góticas y creó el lenguaje moderno de la pintura, ha dado lugar a que el papel que desempeña se halle en estrecha relación con la periodización de la historia de la pintura planteada desde la más antigua historiografía.

*Masaccio rompió con las tradiciones góticas y creó el lenguaje moderno de la pintura*

La fortuna y el lugar que ocupa Masaccio en la pintura, además de las conclusiones sacadas por los estudios tras el análisis de su obra, han sido la consecuencia de una metodología que ha determinado una periodización forzada. Vasari en *Le Vite dei più eccellenti architteti, pittori, escultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*, cuya primera edición aparece en la primavera de 1550, y a la que seguiría una segunda en 1568, y que formaba parte de un programa de exaltación nacional toscana emprendido por el gran duque Cosme de Medici, al analizar la obra de Masaccio aportando numerosas noticias que permanecen válidas aún, estableció su permanencia en la historia de la pintura de un modo definitivo, en un libro en el que las biografías de los artistas constituían las piezas con las que se construía el argumento de la obra. La obra de Vasari será un punto de referencia imprescindible para el conocimiento del arte italiano del Renacimiento. Pero no fueron solamente sus noticias lo que influyó de manera decisiva en la forma de *hacer* la historia del arte italiano del Renacimiento. El sistema de articular las *Vite*, en períodos que se corresponden con *estilos*, determinó una forma de ver la historia del arte italiano que en buena medida ha perdurado hasta nuestros días.

Vasari establece la idea de que, tras Giotto, se produce una atonía artística que sólo despierta, tras cierto tiempo, con Masaccio. Se trataba de aplicar un esquema evolutivo, determinante de los distintos estilos *maniere*, según el cual cada uno había comenzado con la aportación indiscutible de una figura de primer orden, tras la que viene un desarrollo más o menos afortunado, hasta que otra figura reemprende una renovación, estilo o *maniera* que da lugar, durante un cierto tiempo, a un desarrollo importante del mismo. Masaccio, el máximo representante de la *Seconda maniera*, aparece situado después de otros artistas del Quattrocento, como Jacopo della Quercia, Niccolo di Piero, Nanni di Banco, Lucca della Robbia, Paolo Uccello y Loren-



zo Ghiberti. Aunque en algunos casos la cronología de la actividad de Masaccio justifica esta ordenación, en otros, su obra precede, al menos en parte, a la de estos artistas. La razón de esta ordenación procede de que Vasari prescinde de las cerradas clasificaciones cronológicas para establecer una ordenación acorde con el análisis de determinados problemas estilísticos que le caracterizan no como un biógrafo sino como un historiador del arte.

***Tríptico de San Juvenal*, por Masaccio, Cascia di Reggello**

## Vigencia del Internacional

Los artistas que preceden a Masaccio en las *Vite* de Vasari se formaron en las soluciones del llamado Gótico Internacional, siendo necesarias diversas experiencias para superar el problema del peso del lenguaje preexistente. Algunos de ellos, como Lorenzo Ghiberti, ganador del concurso de 1401 para realizar las segundas puertas del Baptisterio florentino, junto a elementos que denotan una superación de los convencionalismos góticos y el empleo de referencias o *citas* de elementos de la escultura antigua, se muestran dependientes de las soluciones del Gótico Internacional en muchos aspectos, como en la representación del paisaje o la proporción dada a algunas figuras. Y lo mismo puede señalarse con respecto a Paolo Uccello, uno de los investigadores y creadores del nuevo sistema de representación perspectivo, cuyas primeras obras muestran una clara dependencia de las soluciones del Internacional.



Los artistas mencionados tardaron en desarrollar un arte desde una concepción plenamente integrada en las nuevas soluciones renacentistas. Lorenzo Ghiberti, hasta la realización de las terceras puertas (1425-1452) del Baptisterio florentino, no desarrolló un nuevo tipo de relieve acorde con el nuevo sistema de representación perspectivo. Y Paolo Uccello no logrará experiencias representativas de una investigación y preocupación por los problemas del nuevo lenguaje hasta después de que Masaccio hubiese sentado las bases de la pintura del Renacimiento.

Igualmente Vasari sitúa a Masaccio delante de Brunelleschi y Donatello, en cuyas obras iniciales son muy evidentes los rasgos que acreditan una dependencia con respecto al Internacional. Durante los primeros años del siglo XV se produjo una cierta vigencia del Internacional desarrollada desde planteamientos diversos. En este sentido cabe distinguir diversas actitudes en torno a este sistema, que van desde la negación de su posible validez y vigencia a una persistencia debida a un proceso de inercia o porque el nuevo lenguaje renacentista no ha desarrollado todavía soluciones que, como el paisaje, estaban resueltas por esta tendencia; o su consideración como un lenguaje moderno no agotado y que no había dicho su última palabra, como es el caso de Pisanello; o a su empleo como un recurso historicista al que se recurría como una referencia para *ambientar* un determinado acontecimiento del pasado, como hace Benozzo Gozzoli en los frescos de la capilla del palacio Medici-Riccardi.

La obra de Masaccio se ofrece, tras el desarrollo de una serie de experiencias previas, como una decidida ruptura con la tradición gótica. A este respecto son muy significativas las palabras de Alberti en la dedicatoria a Brunelleschi, de su tratado *De Pictura: ...cuando tras el largo exilio con el que nosotros, los Alberti, habíamos sido vejados, llegué a esta patria nuestra, la más ornada que cualquier otra, comprendí que muchos, pero primeramente en ti, Filippo* (Brunelleschi), *y en nuestro gran amigo el escultor Donato* (Donatello) *y en otros como Nencio* (Ghiberti) *y Luca* (Della Robbia) *y Masaccio, existía un ingenio loable y en nada menor al que había sido famoso y antiguo en estas artes.* Entre los mismos contemporáneos la primera impresión que produce la obra de estos artistas, máxime a un humanista como Alberti, que había estado fuera durante los años en que se inició esta renovación, fue de sorpresa ante la configuración de un nuevo lenguaje que era émulo y superación del de los antiguos.

El texto de L. B. Alberti, que acabamos de transcribir y al que nos volveremos a referir más adelante, contiene implícita una periodización de la Historia desde el momento en que establecía un puente y un nexo entre el presente —los modernos— y los antiguos. De esta forma quedaba en medio un periodo intermedio, Edad Media en la que el arte había permanecido sumido en la más profunda decadencia. En este sentido, Alberti seguía la periodización y consideraciones desarrolladas por los historiadores del siglo anterior, cuando entre el pasado y el presente definían una Edad Media.

Según hemos visto, Vasari sitúa a Masaccio, en la secuencia de sus *Vite*, detrás de otros artistas en los que existe una evidente persistencia del Internacional. Y, sin embargo, Vasari no consideró como una *maniera* el sistema de representación que, desde Courajod, conocemos como Gótico Internacional y que se interpone entre la *Prima ma-*

**Detalle central del *Tríptico de San Juvenal*, por Masaccio, Cascia di Reggello**

*niera*, desarrollada por Giotto, y la *Seconda* de la que, en el campo de la pintura, Masaccio es uno de sus más radicales creadores. Sin embargo, de forma implícita, Vasari sitúa a Masaccio dentro de esta consideración al colocarle después de artistas que comienzan a trabajar antes que él, pero que conservan parcialmente las soluciones del Internacional.

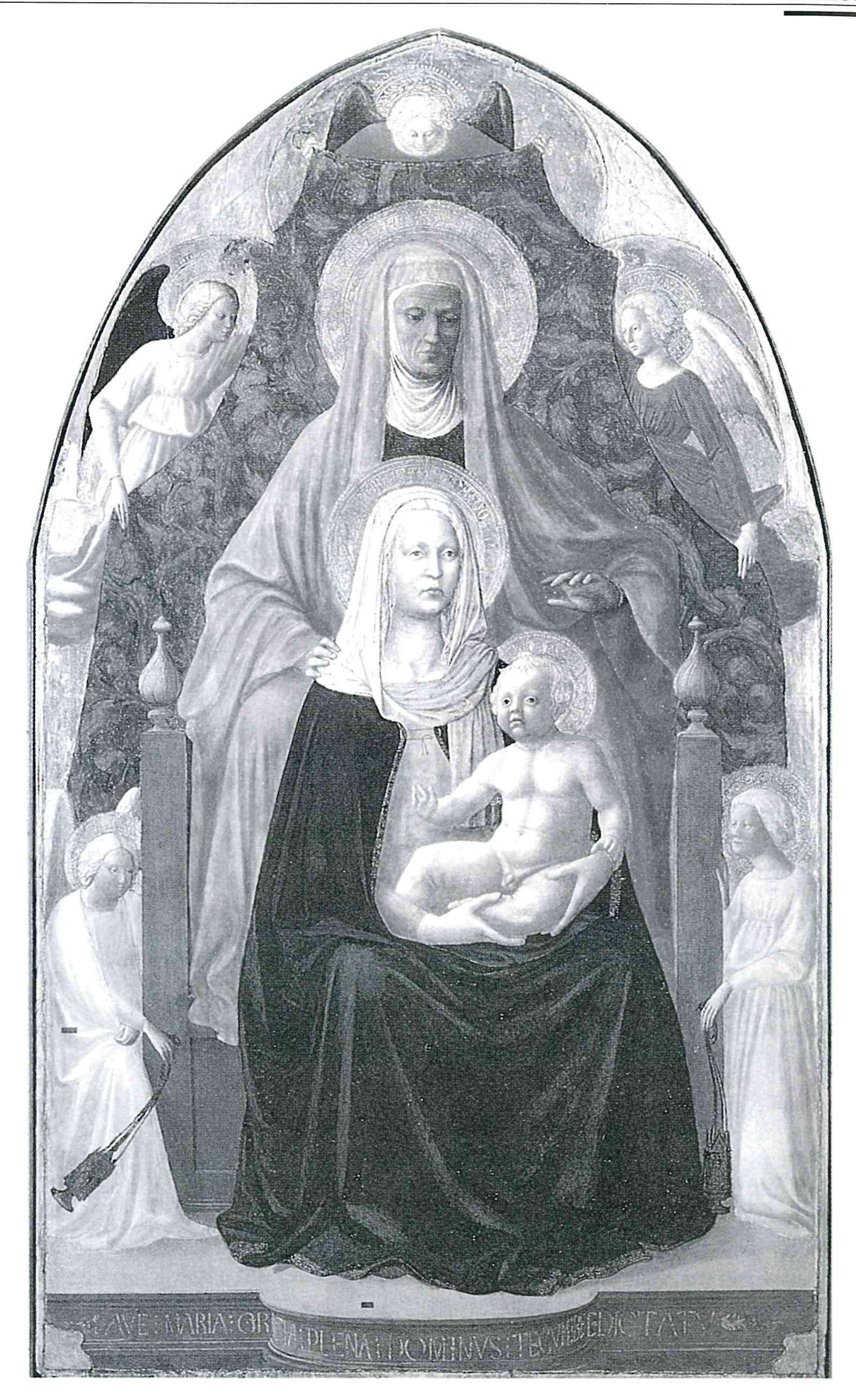
## El buen estilo de la pintura

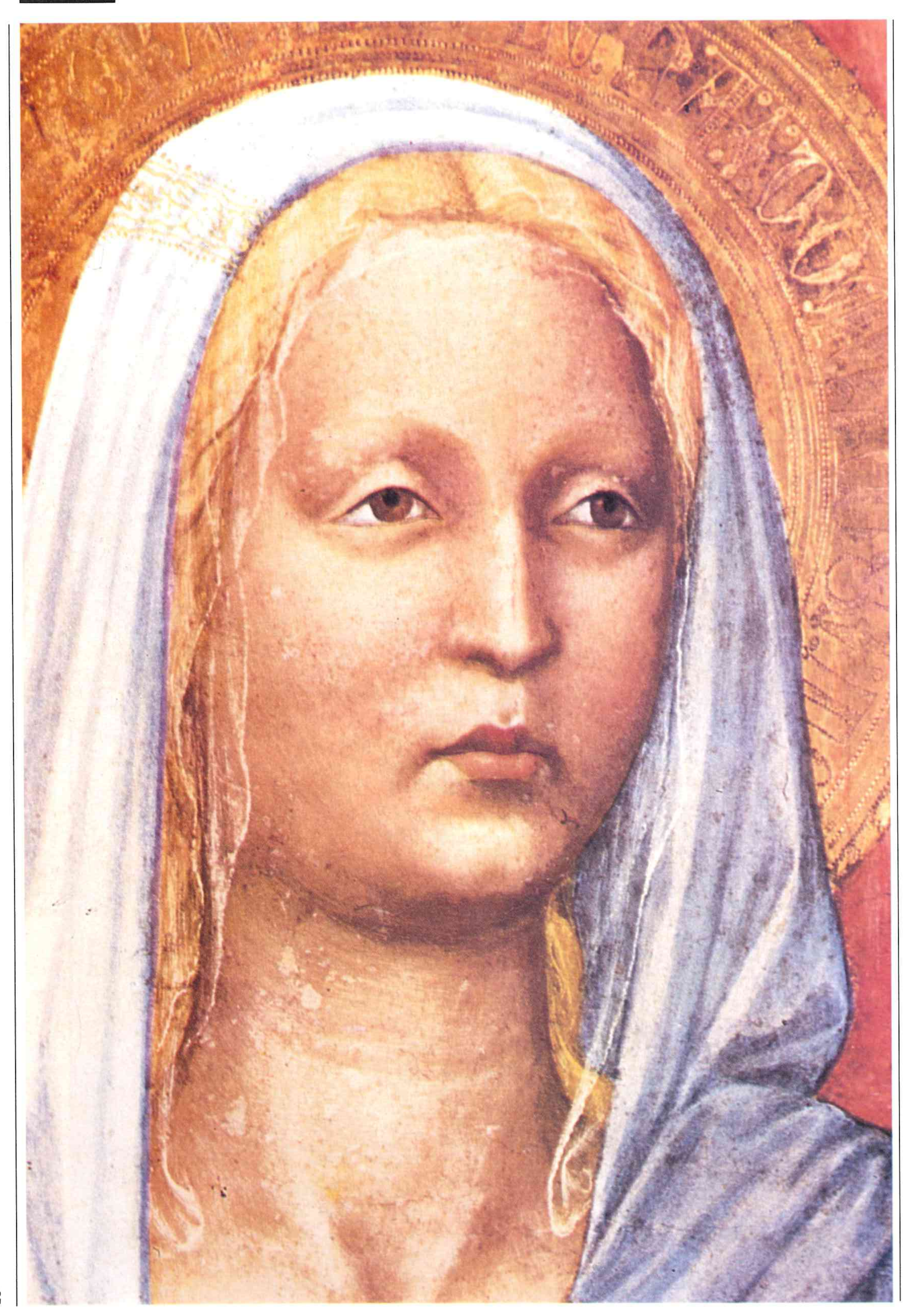
Vasari, que estructura sus *Vite* en función de la trascendencia posterior de los artistas, desarrolla su argumento en torno a tres paradigmas que articulan un discurso evolutivo: Giotto, como figura que rompe decisivamente con la tradición medieval; Masaccio, que sienta las bases definitivas, con unos planteamientos que, según Vasari, *ningún pintor había hecho antes que él*, creando un nuevo clasicismo equiparable al de la Antigüedad y estableciendo una recuperación de la *buena pintura* cuya perfección culmina con Miguel Angel.

Al comienzo de la *Vida* de Masaccio, Vasari señala como *En lo referente al buen estilo de la pintura* (maniera buona delle pitture) *la debemos de forma muy especial a Masaccio; como deseoso de adquirir fama consideró que la pintura era la representación por el dibujo y los colores de todas las cosas existentes en la naturaleza tal y como habían sido creadas; el pintor que llega lo más cerca posible de este objetivo, puede ser llamado excelente.* El texto que acabamos de transcribir contiene dos referencias que constituyen la clave de la aportación de Masaccio a la historia de la pintura: la recuperación o desarrollo del *buen estilo de la pintura* y la creación del sistema de representación de la naturaleza desde una perspectiva monofocal tridimensional. La mención a la representación de la naturaleza, de acuerdo con un esquema perspectivo, constituye una parte inseparable del *buen estilo de la pintura* o, lo que es lo mismo, el fundamento mismo del arte moderno. En realidad, Vasari reconocía implícitamente cómo la *invención* de la pintura renacentista fue, frente a lo que tantas veces se ha venido repitiendo, algo muy distinto de *un ejercicio de recuperación o imitación* de las formas de la Antigüedad. Entre otras razones, como tendremos ocasión de ver a lo largo de este estudio, porque los pintores a la hora de crear un arte equivalente o superior al antiguo, no tuvieron modelos de pintura.

Los modelos de la Antigüedad para los pintores fueron los mismos que para los arquitectos y los escultores; es decir, las esculturas, las ruinas antiguas y los textos literarios... En este sentido, Vasari lo advirtió cuando señaló que Masaccio *siguió siempre que pudo las huellas de Filippo* (Brunelleschi) *y de Donatello, aunque se dedicase a un arte diferente.* En la obra de Masaccio resultan evidentes los *préstamos* tomados de la escultura antigua, utilizados como modelos y referencias imprescindibles para ordenar un discurso figurativo de carácter clasicista. Sin embargo, como tendremos ocasión de ver más adelante, la novedad del lenguaje de Masaccio no procede de haber establecido una recuperación de las soluciones y modelos clásicos, sino de haber participado en la elaboración de un nuevo sistema de representación, en el que estos modelos eran sólo uno de sus componentes.

*Santa Ana Metterza,* por Masaccio, Florencia, Galería de los Uffizi


AVE : MARIA
PLENA : DOMINVS





La Virgen en un detalle de *Santa Ana Metterza*, por Masaccio, Florencia, Galería de los Uffizi

La Virgen con el Niño en un detalle de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, por Masaccio, Florencia, Galería de los Uffizi

En relación con la idea de modernidad y la periodización interesada de la Historia a que hemos hecho referencia, uno de los aspectos revolucionarios de la nueva cultura artística fue el valor conferido a los modelos de la Antigüedad. Las formas, temas y modelos antiguos habían estado presentes a lo largo de la Edad Media. Sin embargo, su empleo no se había realizado mediante una voluntad de recuperarlos como modelos artísticos ni como consecuencia de la reflexión teórica en torno a un nuevo lenguaje. En este sentido, resulta significativa la actitud de Masaccio, quien desde sus obras más tempranas estableció la idea de *la recuperación de los modelos clásicos*, como fundamento del nuevo lenguaje y del desarrollo de *la buena pintura* y que no abandonará en sus obras de la madurez.

## La *buona maniera* y los modelos clásicos

*Su actitud ante los modelos clásicos fue de emulación, no de imitación*

La valoración de los modelos clásicos no se articuló como una imitación, que, en el caso de la pintura, habida cuenta de la inexistencia de ejemplos pictóricos, tuvieron que ser de la escultura. El proceso seguido en relación con los modelos de *la venerable antigüedad* fue la *aemulatio*. Emulación y estímulo que no se planteó como una copia de los modelos sino, en muchos casos, como una *cita* y superación de los mismos. En el caso de la pintura, que es el que nos interesa aquí, la recuperación de los modelos resultaba imposible; un pintor como Masaccio acudió a modelos de la escultura, pero para el desarrollo del sistema de representación se vio forzado a partir de su propia experiencia y de la desarrollada por otros artistas contemporáneos que, como Brunelleschi, hacían de su estudio una de sus preocupaciones fundamentales. De este modo, su actitud ante los modelos clásicos fue de emulación, no de imitación porque, además, la idea de renovación de la pintura, el acceso a la nueva pintura, se basaba fundamentalmente en la creación de un nuevo sistema de representación fundamentado en las leyes y principios de la perspectiva.

Masaccio fue, pese a lo breve y temprano de su actividad, mucho más lejos que la mayor parte de los pintores que le siguieron, pudiendo decirse que creó la *gran maniera* de la pintura entendida como un sistema universal. De ahí que Vasari pudiera decir de su pintura que *Su forma de dibujar y pintar era tan original y tan moderna, que su obra resistiría el parangón con toda clase de dibujos y pintura actual.* Y, en efecto, la pintura de Masaccio constituye el punto de partida de todo *un buen estilo de la pintura* que quedará sin una respuesta inmediata y que no encontrará su continuación sino hasta mucho más tarde.

Es preciso insistir en que, al plantearse la formulación de un nuevo lenguaje pictórico en el ámbito de una cultura artística establecida en torno al valor de modelo y mito conferido a la Antigüedad, los pintores carecieron de ejemplos específicos en que inspirarse. Fueron las esculturas y los elementos arquitectónicos los que sirvieron como ejemplo y punto de referencia a Masaccio en su intento de *recuperar* el lenguaje clásico. Pero en este sentido, Vasari supo muy bien ver el problema que planteaba este intento y como de lo que en realidad se trataba era de elaborar un nuevo sistema de representación, articulado desde los criterios y valores de la *buena pintura*, y que asume el

clasicismo como *recreación* y, en algunos casos —según la afirmación de Alberti— como una *superación* de lo realizado por los antiguos, cuyo planteamiento inicial se basaba en el desarrollo de un nuevo sistema de representación. *El sistema de representación desarrollado por los artistas del Quattrocento* —hemos señalado en otra ocasión— *se basa en la aplicación sistemática de determinadas leyes geométricas al problema de la representación. A diferencia de las experiencias precedentes, el cuadro y el relieve se entienden como una unidad captada desde un solo punto de vista —el ojo del pintor— en relación con el cual se articulan diferentes referencias de distancia y dimensión. La pintura y el relieve se convierten en un escenario, en* una ventana *abierta, según Alberti, en la que los objetos y figuras se ubican en función de sus distancias con respecto al punto de visión único, captado todo en un instante, a diferencia de la multiplicidad de puntos de visión y tiempos de las escenas del relato, propia de la representación anterior.*

Aunque los principios en que se basa el sistema de representación renacentista fueron descritos y codificados por teóricos como Alberti en su tratado *De Pictura*, la formulación del lenguaje no se produjo como el desarrollo de una teoría, sino como la concurrencia de la experimentación práctica de unos principios que luego lograrán su traducción en una teoría general. Pues, a este respecto, muchos de los problemas tratados por Alberti en su tratado mencionado, habían sido verificados con anterioridad por Masaccio en sus obras. Para ello, necesitó de la concurrencia de otros artistas, estableciendo una experimentación compartida y siguiendo una trayectoria que, pese a lo breve en el tiempo, pone de manifiesto cómo desde sus primeras obras Masaccio siguió un proceso de selección de formas y modelos, una resolución de los problemas de la representación y una reflexión en torno a los problemas de la figuración que establecía una decidida ruptura con las formulaciones del lenguaje preexistente.

*Masaccio fue un artista que irrumpió con sorprendente novedad y originalidad en el panorama artístico*

## La formación y el lenguaje preexistente

Los orígenes de la actividad artística de Masaccio están marcados por la abundancia de suposiciones e hipótesis surgidas como consecuencia de la escasez de datos, menciones y obras seguras del pintor. Lo cual resulta tanto más intrigante debido a que Masaccio es uno de los grandes pintores creadores del nuevo sistema de representación renacentista. Conocemos, al menos, la fecha de su nacimiento. Sabemos con seguridad que Tomaso, después conocido por Masaccio, nace en San Giovanni Valdarno, el antiguo Castel San Giovanni, el 21 de diciembre de 1401, el mismo año en que Ghiberti ganara el concurso para realizar las segundas puertas del Baptisterio florentino. También sabemos que su hermano Giovanni, al que se llamará el Scheggia, nació el mismo año (1406) en que murió su padre.

Si de su obra solamente conociésemos los frescos de la Capilla Brancacci en la iglesia del Carmine en Florencia, o *La Trinidad* de Santa María Novella, convendríamos en que Masaccio fue un artista que irrumpió con una sorprendente novedad y originalidad en el panorama artístico florentino de su tiempo y tendríamos que imaginar

que, con anterioridad a estas obras, realizaría otras en las que experimentaría las soluciones que desarrolla en éstas, formando un sistema maduro y coherente. Sin embargo, las obras realizadas por el pintor antes de las mencionadas aportan muy poco en este sentido. Lo cual no debe de extrañar pues, cuando Masaccio inicia su actividad, nada o casi nada de lo que se había hecho podría servirle de modelo.

En 1417 Masaccio se hallaba en Florencia. Por entonces las primeras experiencias de la nueva cultura artística acababan de irrumpir y diferentes artistas, como Ghiberti, Donatello o Brunelleschi, emprendían una trayectoria que configuraría el nuevo lenguaje de la escultura y de la arquitectura. Sin embargo, para el joven pintor los posibles puntos de referencia, relativos a este nuevo lenguaje, las realizaciones que pudieran servirle de modelo, eran bastante escasos. No fue hasta principios de los años veinte cuando comenzaron a producirse, de forma sistemática, los primeros ensayos y experiencias configuradores de un nuevo lenguaje, como, por ejemplo, el relieve de Donatello con el tema de *San Jorge y el dragón*, realizado hacia 1420 (Florencia, Or. San Michele) y que constituye una referencia imprescindible para el desarrollo de la representación monofocal y tridimensional del espacio. También, en otro orden de cosas, el *San Jorge* de este mismo escultor (Florencia, Museo Bargello), realizado entre 1417 y 1420, denota cómo su autor se había apartado de los condicionantes del lenguaje preexistente del Gótico Internacional, presente en obras anteriores como el *David vestido* (Museo Bargello, Florencia), de 1409. Y lo mismo podemos decir en relación con el inicio, en 1425, de las terceras puertas del Baptisterio florentino por Ghiberti, o con respecto a la nueva arquitectura, practicamente no iniciada hasta entonces. En 1418, el encargo de la realización de la cúpula de Santa María de las Flores a Brunelleschi abría las puertas a la concreción de un *monumento-símbolo* (Argan) de la nueva arquitectura. Sin embargo, el proyecto no alcanzaría una concreción real hasta mucho más tarde, debido a que las obras siguieron, como otras muchas de la ciudad, unos tiempos lentos de ejecución.

## Clasicismo *versus* Internacional

Cuando Masaccio llegó a Florencia se encontró con un clima cargado de inquietudes artísticas en ebullición y con un ambiente en el que los intentos de renovación comenzaban a abrirse paso frente al continuismo y la inercia. En este sentido debe tenerse en cuenta que, junto a artistas que se mantenían aferrados a las soluciones tradicionales del Gótico Internacional, no faltaban los que hacían de este sistema el fundamento de una renovación desarrollada *desde dentro*, como es el caso de Pisanello.

En relación con la llegada de Masaccio a Florencia y de las opciones artísticas existentes, no debe olvidarse el contraste que supondría con respecto a la personalidad de un pintor como Gentile da Fabriano, artista de gran prestigio y ajeno a los primeros intentos de renovación renacentista, que llegó a la ciudad en 1422 y que permaneció en ella hasta 1425. Este pintor, que actúa en los mismos escenarios que Masaccio —Florencia y Roma—, constituye un claro ejemplo del pintor triunfante del Gótico Internacional y, por tanto, una antítesis

**San Antonio Abad en un detalle del lateral derecho del *Tríptico de San Juvenal*, por Masaccio, Cascia di Reggello**



de él y de su nueva forma de entender la pintura. La renovación artística que se estaba iniciando entonces constituía una profunda transformación; no era solamente una renovación o una evolución de formas anteriores, o la expresión del estilo individual de un pintor. Constituía, por el contrario, una ruptura radical con las mismas y el inicio de la formulación de un nuevo lenguaje artístico.

Masaccio, desde su llegada a Florencia, tuvo que sentirse atraído, más que por las nuevas realizaciones que apenas podría ver, por el ambiente de debate y de discusión existente en el medio artístico. Es decir, inicialmente tuvieron que ser las ideas, ante la inexistencia de unas obras y una actividad práctica, lo que atrajo al joven pintor. Discusión y teoría de las que arrancaría su interés por la cultura y los modelos de la Antigüedad, presentes desde sus primeras obras, y por los problemas de la perspectiva, entonces en proceso de experimentación.

La comparación de dos obras pintadas con escasa diferencia de tiempo, como son *La Adoración de los Reyes* pintada en 1423 por Gentile da Fabriano y la del mismo asunto, realizada por Masaccio en 1426 en la predela del retablo de Pisa, suministran un conocimiento de los términos en los que se desarrolló la polémica entre la renovación del Internacional y la elaboración de un lenguaje clásico en la pintura. Gentile, pintor que disfrutaba de un gran prestigio en su tiempo, desarrolló la composición a la manera de un cortejo cortesano en el que el pormenor del ceremonial y ciertos toques de un naturalismo incipiente se combinan y sintetizan con las formas convencionales, el valor del lujo y el arabesco en el desarrollo de un relato literario, procedente de las más ortodoxas soluciones del Internacional. Es decir, Gentile da Fabriano ha renovado el lenguaje preexistente sacudiéndose de no pocos convencionalismos *góticos* e introduciendo formas nuevas de representar la realidad, como los escorzos de los caballos que aparecen a la derecha. Y es evidente que Masaccio, como pone de relieve su composición citada, *da por conocida* la obra de Gentile, al igual que la obra de Pisanello, artista al que se ha supuesto que conocería Masaccio con motivo de alguna de sus frecuentes estancias en Pisa.

*La renovación artística consistía en una ruptura radical con las formas anteriores*

En *La Adoración de los Reyes*, sin embargo, Masaccio ha recurrido a un planteamiento esencial, en el que el séquito, ya ensayado por el pintor en la representación del que aparece en la fiesta de *La Consagración* de la iglesia del Carmine, celebrada el 19 de abril de 1422 y que, aunque fue destruida a fines del siglo XVI, conocemos por el dibujo de un florentino de finales de esta centuria. En la predela de Pisa, Masaccio, como hiciera en el séquito de *La Consagración*, destaca la idea de un cortejo cívico, de un ceremonial ciudadano, expresivo de la nueva cultura y formas de vida de la sociedad florentina, en claro contraste con la dimensión sagrada y cortesana de la pintura de Gentile da Fabriano.

En esta obra Masaccio se integra en el proceso de secularización que experimenta la representación figurativa en los primeros tiempos del Renacimiento subrayado este efecto, además del introducido en la imagen por los efectos de perspectiva, por los escorzos de los caballos y la dimensión naturalista y humanizada del fondo de paisaje. A ello se refería Vasari cuando, al describir el retablo de Pisa, decía: *En esta escena existen algunos caballos copiados del natural tan bellos que no se puede desear nada mejor. Los personajes del séquito de los reyes aparecen vestidos con indumentarias diversas según la moda de aquellos tiempos.* Lo cierto es que Masaccio de-

sarrolla en esta obra, por exclusión y simplificación, una proposición *anti-Gentile*, o, mejor dicho, *anti-Internacional*, confirmando la idea de que la renovación del lenguaje no podía establecerse a través de una metamorfosis de lo existente sino de una ruptura radical con sus presupuestos. El punto de partida de esta ruptura se hallaba en el retorno, aunque fuera más emocional que científico, a los modelos de la Antigüedad, y en la recuperación de algunos principios formulados por artistas como Giotto.

## Giotto y el retorno a los principios

De la actividad de Masaccio no sabemos nada hasta 1422, en el que el 7 de enero figura como pintor autónomo y pinta el *Tríptico de San Juvenal* de Cascia, fechado el 23 de abril de ese mismo año y descubierto por Berti en 1961. Es a través de esta obra cómo han podido establecerse ciertos supuestos e hipótesis en torno a su formación. De todos los aspectos de esta obra, en relación con los comienzos de la trayectoria de Masaccio y acerca de cuáles pudieron ser sus preocupaciones iniciales, existe uno que llama la atención de forma muy especial: el hecho de que, a diferencia de lo que sucede con otros artistas contemporáneos, preocupados también por la configuración del nuevo lenguaje, Masaccio no se siente inmerso como ellos en las soluciones del Gótico Internacional, y, en cambio, se muestra preocupado por recuperar los valores de monumentalidad, ordenación compositiva y expresividad psicológica de los rostros y miradas propias de Giotto.

*El punto de partida de esta ruptura se hallaba en el retorno a los modelos de la Antigüedad*

Esta actitud inicial de Masaccio viene a justificar la estructura de las *Vite* de Vasari antes comentada, según la cual después de Giotto, que inicia una nueva trayectoria en la pintura, hay que esperar a Masaccio para encontrar el desarrollo de una segunda *maniera*. Incluso, también, con anterioridad a Vasari, Leonardo apunta la misma idea cuando señalaba que después de Giotto el arte decayó *...hasta que Tomaso Florentino, llamado Masaccio, mostró con obra perfecta como quienes toman por meta algo que no sea la naturaleza, maestra de maestros, se fatigan en vano.* Es decir, en el caso de Masaccio y lo que es lo mismo, de los inicios de la pintura del Renacimiento, el proceso se desarrolló rechazando las formas del presente y del pasado más inmediato —o, lo que es lo mismo, las soluciones del Gótico Internacional—, y recuperando los modelos y *los primeros principios*, planteados por Giotto.

La pintura inicial de Masaccio, a juzgar por el *Tríptico de San Juvenal*, constituye un lenguaje muy diferente del que desarrollará en su obra inmediatamente posterior. Es evidente que Masaccio cuando llega a Florencia, aunque disponía de pocos modelos del nuevo lenguaje en que inspirarse, encuentra que se ha producido un cambio de actitud con respecto a la que encarnaban los artistas de diez años antes: el rechazo de las formas del Internacional, que se convierten ahora en una referencia negativa. Masaccio se alineó, como pone de manifiesto su primera pintura, con esta *actitud crítica* frente al lenguaje preexistente. En este sentido, formó parte de un frente común con artistas como Brunelleschi y Donatello que, por estos años, seguían un proceso experimental en torno a la configuración de un nuevo len-




*San Jerónimo*, por Masaccio, Londres, National Gallery

guaje en el que la perspectiva, como fundamento de la representación y de la proyectación arquitectónica, era una inquietud común.

La actitud de Masaccio, al intentar recuperar los principios iniciales de la buena pintura, lleva implícita una periodización, basada en una negación del pasado más inmediato y de lo contemporáneo, configurando un *renacimiento dentro del Renacimiento.* La actitud de Masaccio planteó la idea de Renacimiento como un retorno a lo clásico, una ruptura con el *gótico* y su *persistencia* encarnada en el Internacional y como una restauración de la línea inicial de las maneras de la buena pintura, iniciada por Giotto. Es más, frente a las obras que Gentile da Fabriano, maestro famoso del Gótico Internacional, realizaba durante su estancia en Florencia en los años 1422-1425, la cabeza de la Virgen de la *Santa Ana, la Virgen y el Niño con ángeles* (Florencia, Uffizi) establece, como ha señalado Berti, una relación con Gentile *por oposición,* como contrapunto frente a un estilo asimilado y todavía plenamente vigente y aceptado.

La comparación de algunos aspectos de la *Virgen* del *Tríptico de San Juvenal* con la Virgen de la *Santa Ana Metterza* de los Uffizi pone de manifiesto un deseo consciente de abandonar cualquier atisbo del Internacional y desarrollar la idea de una monumentalidad clásica. En la primera, el plegado del manto, que se abre como un marco asimétrico que alberga la figura del Niño, muestra todavía componentes de un ritmo *Internacional,* que desaparecen por completo, sustituidos por un volumen monumental y estático, en la segunda composición.

La preocupación por Giotto y el desprecio por las soluciones del Internacional ha sido una de las razones que han dificultado la determinación de dónde pudo haber realizado Masaccio su formación. Lo cierto es que por los elementos formales contenidos en sus primeras obras, la huella dejada por su maestro fue tan endeble que ha dejado abierta la puerta para la formulación de las más variadas hipótesis. Entre ellas, acaso una de las más verosímiles sea la que supone que realizó su formación en el activo taller de Bicci di Lorenzo. En cualquier caso, a tenor del carácter que presentan sus primeras obras y del rumbo posterior seguido por su pintura, esta formación sólo habría dejado en el pintor una impronta artesanal y un aprendizaje técnico del oficio.

Los modelos que sirvieron a Masaccio no fueron los de la pintura contemporánea; lo que le influyó de su tiempo fue la obra de arquitectos y escultores como Brunelleschi, Ghiberti y Donatello y las preocupaciones teóricas del primero. En este sentido, el *Tríptico de San Juvenal* de Cascia pone de relieve un hecho importante, como es la diferente orientación artística de Masaccio y Masolino, antes de que comenzase la colaboración entre ambos y acerca de cuya relación posterior habremos de referirnos más adelante.

El *Tríptico de San Juvenal* de Cascia representa en su compartimento central a la *Virgen con el Niño.* Con independencia de las similitudes estilísticas con otras obras que han hecho posible la atribución, Masaccio se muestra como un pintor más atento a las ordenaciones trecentistas que al juego en torno al arabesco propio de la pintura Internacional. Aunque existan diferencias entre la tabla central y las colaterales, debido a la participación, como se ha supuesto, de algún otro pintor o a que se trata de una recuperación de unos modelos en los que no cabe suponer la selección rigurosa y crítica de los mis-

*Masaccio formó parte de un frente común con artistas como Brunelleschi y Donatello*

mos desde unos planteamientos radicales, la idea compositiva y el desarrollo espacial se muestran relacionados con la idea trecentista de una monumentalidad elemental y un espacio lineal articulado en forma de nicho configurado por la estructura del trono. Y, lo que es más importante, la ordenación lineal perspectiva de las tres tablas del tríptico se desarrolla configurando un solo escenario perspectivo. En este sentido, el sistema perspectivo seguido aquí por Masaccio, pese a las deudas en muchos aspectos con la tradición trecentista, muestra un conocimiento de las indagaciones realizadas entonces en este campo por Brunelleschi.

Algo similar cabe señalar con respecto a la disposición de las parejas de santos, *San Bartolomé* y *San Blas* y *San Juvenal* y *San Antonio Abad*, que se representan en los compartimentos laterales y en relación con cuya disposición se ha sugerido la posibilidad de una sugestión de la escultura de Donatello. La monumentalidad de las figuras pone de relieve de forma muy especial, lo mismo que la intensidad de las miradas, un retorno hacia soluciones desarrolladas y descubiertas por Giotto como rechazo de la ambigua fragilidad de las figuras del Internacional.

## Masaccio y Masolino

*Durante algún tiempo se creyó que en la formación de Masaccio ejerció una importante influencia Masolino*

Durante algún tiempo se creyó que en la formación de Masaccio ejerció una importante influencia Masolino da Panicale. A lo largo de la actividad del primero existió una colaboración frecuente con este pintor, también de Valdarno. Dicha colaboración, que se inicia probablemente a partir de finales de 1424, después de que Masolino hubiese concluido los frescos de Santo Stefano de Empoli —en los que es evidente que no existe la participación de Masaccio—, alcanza de forma ininterrumpida hasta el momento final de la vida del pintor. En 1428, Masaccio colaboraba en Roma con Masolino en la realización de un *Tríptico de Santa María la Mayor* y, probablemente, en los frescos de la Capilla Branda-Castiglione en San Clemente.

De Masolino sabemos que, en 1423, realizó su primera obra conocida —la *Virgen* del Kunsthalle de Bremen—. Y no ha faltado quien haya hecho derivar las novedades de Masaccio de las sugestiones ejercidas por Masolino. Sin embargo, la situación debe entenderse al revés: que fue Masaccio quien sugestionó a Masolino, pues si en las obras iniciales de Masaccio los paralelismos con Masolino resultan más próximos a medida que va avanzando en su evolución el arte de Masaccio se hace cada vez más clásico y monumental y más riguroso en los planteamientos científicos del nuevo sistema de representación.

El 1 de septiembre de 1425 Masolino parte para Hungría, permaneciendo hasta el verano de 1427, en que regresa. En ese tiempo Masaccio realiza el *Retablo del Carmine* de Pisa. Se ha supuesto que esta ausencia de Masolino sería una de las causas que reforzarían esta colaboración por necesitar de un compañero que continuase con sus trabajos ya comprometidos: pinturas de San Ambrosio y de la Capilla del Carmine. El hecho de que Masolino hubiera nacido en Panicale di Renacci se ha mencionado como razón que pudiera explicar la relación entre ambos artistas. Parece unánime la consideración de que la colaboración entre ambos maestros, como hemos señalado, comenzó

a finales de 1424, año en que ambos pintores pintan la *Santa Ana con la Virgen y el Niño con ángeles* (Florencia, Uffizi).

La razón de que Masaccio aceptase esta colaboración con Masolino probablemente debe hallarse en el hecho de que de entre todos los pintores activos en Florencia en ese momento, éste era sin duda el más próximo a él o, por lo menos, el que se presentaba menos distante de sus inquietudes. No obstante, Masolino carecía de una orientación con los objetivos trazados con la precisión de Masaccio. La formación de Masolino era esencialmente distinta de la de Masaccio. El primero era uno de los artistas formados en las soluciones del Internacional, pero preocupado por las nuevas soluciones y afecto a Ghiberti. En cambio, el segundo, como hemos visto, omite los convencionalismos del Internacional y se orienta a las preocupaciones de la representación naturalista y del sistema perspectivo surgido en relación con Brunelleschi y Donatello. En este sentido, el encuentro y colaboración con Masaccio supuso para Masolino una importante transformación, aunque no hasta el punto de hacerle renunciar a sus propios presupuestos. En realidad hay que tener en cuenta que cuando se produce esta colaboración y esta sugestión por Masaccio, el lenguaje renacentista era un problema por resolver, siendo precisamente su labor la que configuraría un punto de partida seguro y válido. Pero, al no estar definido el modelo y al no haberse perfilado normativamente la opción y la tendencia, otras soluciones, orientadas igualmente a la configuración de un nuevo lenguaje, adquirían un evidente valor como posibles propuestas, aunque muchas de ellas fueran posteriormente abandonadas.

*Tanto Masaccio como Masolino fueron unos renovadores, pero sólo el primero tuvo categoría de revolucionario*

Si se analizan comparativamente las partes realizadas por Masolino con las de Masaccio en la Capilla Brancacci, pueden apreciarse estas diferencias. Acaso una de las composiciones en las que esto se hace más patente sea en *El Tributo*, pintada por Masaccio a excepción de la cabeza de Cristo, atribuida a Masolino. En la mayoría de las cabezas de las diferentes figuras se aprecia un clasicismo derivado de un conocimiento de modelos de esculturas y del uso de estas fuentes como *citas* o referencias de autoridad del nuevo lenguaje. Masolino, en cambio, aunque rompiendo también con muchos de los convencionalismos de la tradición inmediata, es mucho más moderado. Su renovación aparece como una solución planteada desde dentro de los convencionalismos propios del sistema figurativo del Internacional. Lo cual no excluye el que se pueda afirmar que ambos artistas, por las razones dadas anteriormente, pudieran haberse comprometido en un trabajo en colaboración.

La colaboración entre Masolino y Masaccio tuvo lugar hasta los últimos años de la vida de este último. En 1428, año de la muerte de éste en Roma, ambos habían realizado un retablo, descrito por Vasari, para la Basílica de Santa María la Mayor, del cual la mayor parte corrió a cargo de Masolino, siendo pintado por Masaccio tan sólo uno de los compartimentos, con *San Jerónimo y San Juan Bautista*, conservado en la National Gallery de Londres. En este postrer testimonio de la compañía entre ambos artistas se aprecia cómo mientras Masolino lo que emprende es una renovación, Masaccio desarrolla un nuevo sistema plástico, audaz en los escorzos, monumental en los volúmenes y en el empleo de la luz. Al menos, aunque desde supuestos distintos y llegando a unos resultados diferentes, los dos eran unos renovadores, de los que sólo Masaccio alcanzó la categoría de revolucionario.

# La experiencia y los fundamentos del lenguaje

HEMOS hablado del ambiente florentino y de la sugestión que Brunelleschi y Donatello pudieron ejercer en Masaccio, inclinándole hacia una nueva idea de la representación. Sin embargo, la configuración de un nuevo lenguaje en la pintura, aunque en estrecha relación con las experiencias de los arquitectos y escultores, fue consecuencia de la propia práctica y de la forma de crear en el ámbito figurativo un nuevo lenguaje pictórico.

Aunque muchos de los fundamentos de la pintura y el valor conferido a los modelos de la Antigüedad tuvieran un lugar común, su desarrollo, desde unos principios específicamente pictóricos, fue una labor que Masaccio desarrolló en solitario a través de la práctica y de la verificación y desarrollo experimental de los principios de la teoría.

## La representación y la perspectiva

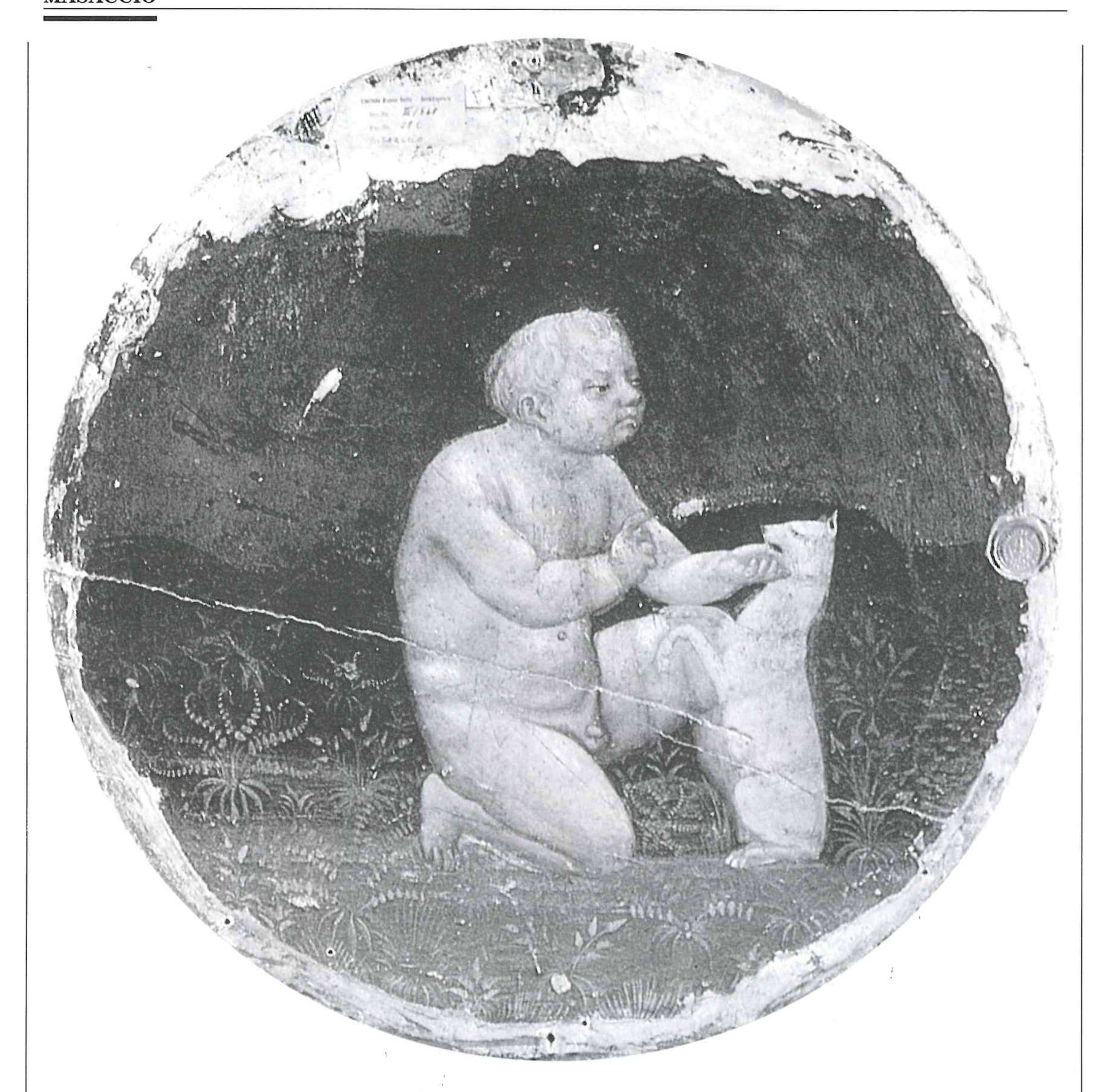
La perspectiva, como sistema normativo y articulado de representación, fue una experiencia interdisciplinar llevada a cabo por arquitectos, pintores y escultores. Las razones que movieron a artistas dispares a realizar una investigación interdisciplinar se hallan en el hecho de que el sistema de representación perspectivo constituye el núcleo vertebrador del nuevo lenguaje arquitectónico y figurativo, aunque en cada especialidad siguiera, como es lógico, trayectorias autónomas y diferentes.

Una de las novedades más importantes que se producen en las primeras obras renacentistas es el desplazamiento de la perspectiva, entendida como una práctica empírica, por la experimentación para encontrar un sistema regular de representación. La perspectiva renacentista se articula en torno al principio de *monofocalidad;* es decir, un punto —en principio, el ojo del pintor— del que dependen todos los componentes de la obra y que lleva implícita la idea de *unidad del tiempo* de la acción de la composición, y la *concepción tridimensional* del espacio pictórico.

El desarrollo de estos principios, codificados posteriormente desde un punto de vista teórico por Alberti en su tratado *De Pictura*, no se produjo sino después de una larga serie de experiencias llevadas a cabo por diversos artistas como Brunelleschi, Donatello y Masaccio,



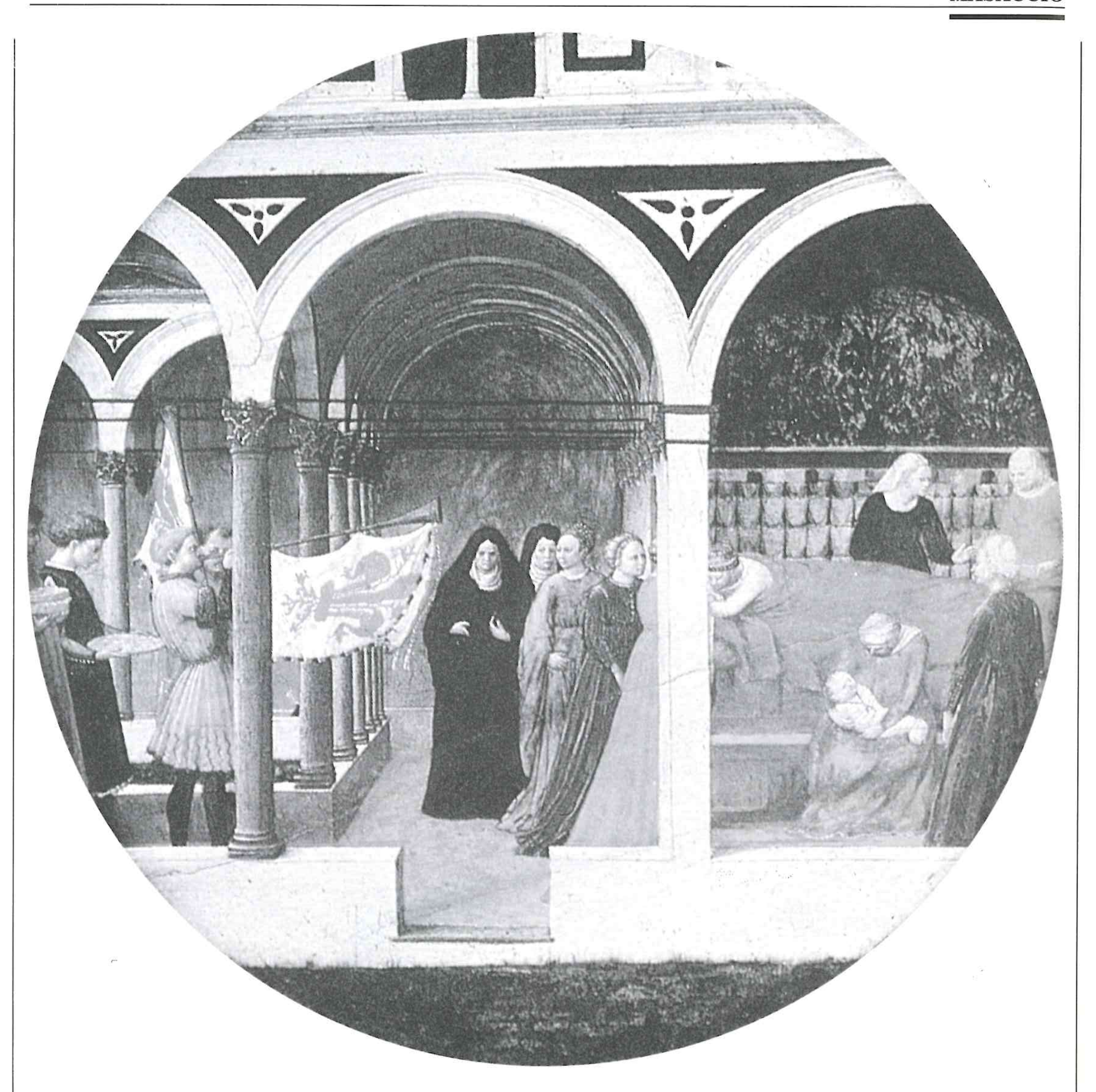
*Retablo de Pisa: Virgen con el Niño y ángeles*, por Masaccio, Londres, National Gallery



Reverso de la *Natividad*, por Masaccio, Berlín, Staatliche Museen

cuyos avances y descubrimientos individuales fueron estableciendo los fundamentos de una ciencia colectiva. Pero las primeras experiencias fueron una síntesis entre la aplicación de unas fórmulas geométricas y el desarrollo de la experiencia práctica. Antonio Manetti, en su *Vita di Filippo Brunellesco*, atribuye a este arquitecto la invención de la perspectiva. Y sabemos que Brunelleschi realizó dos tablas, que representaban el Baptisterio y la Plaza del Duomo, en las que este arquitecto plasmó por primera vez una representación monofocal tomando como tema una representación de la ciudad. En este sentido no ha de extrañar que fuera en relación con representaciones arquitectónicas como se desarrollan las experiencias perspectivas del nuevo sistema de representación.

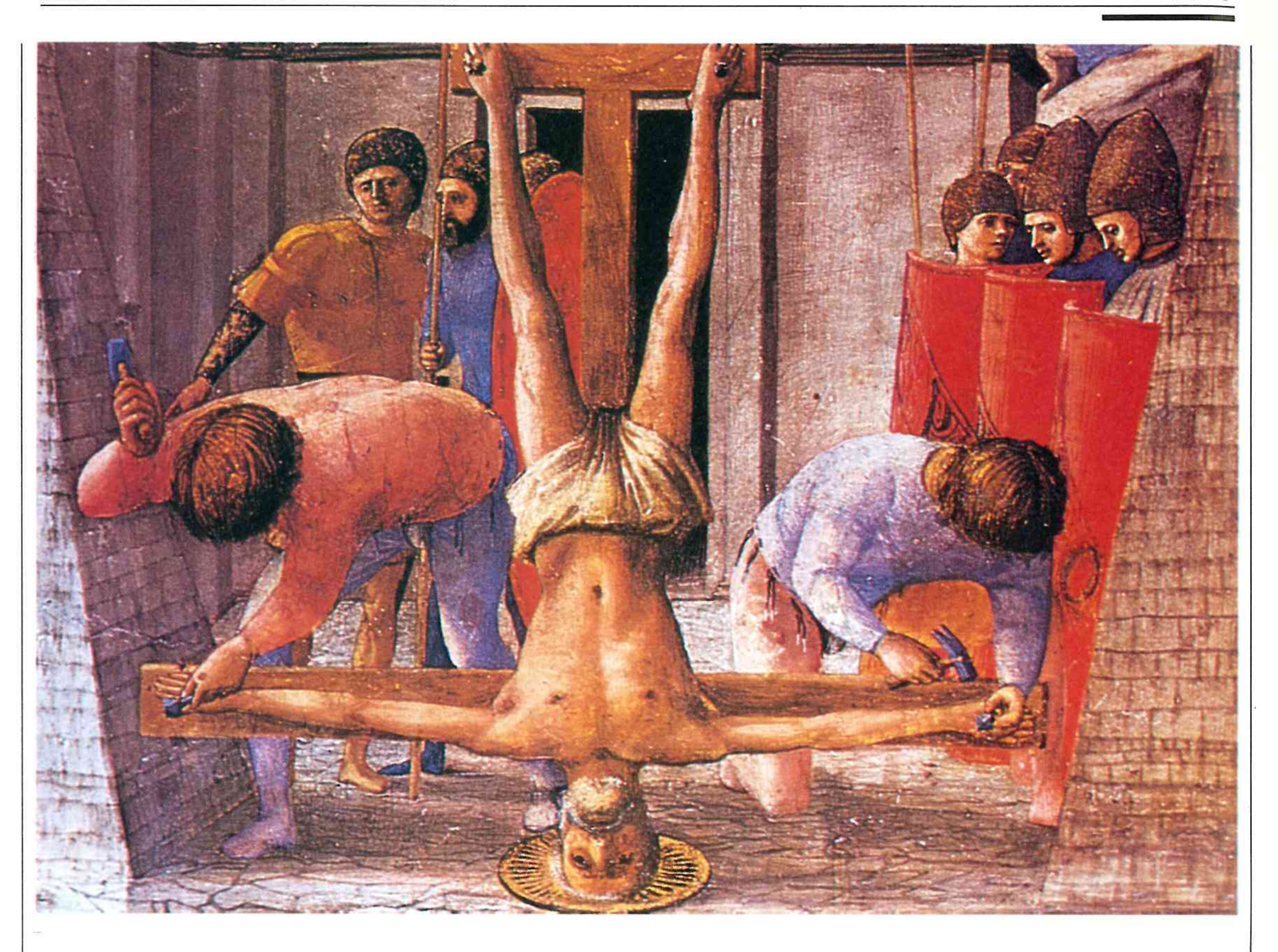
Los primeros intentos de Masaccio por articular un espacio perspectivo surgen claramente unidos al desarrollo de elementos de carácter escenográfico y arquitectónico, como es el caso del escenario de *La Trinidad* de Santa María Novella en Florencia. Incluso en otras



obras como el tondo que representa una *Natividad* (Berlín, Staatliche Museen), realizada hacia 1427, y que generalmente se viene atribuyendo a Masaccio, aunque con ciertas reservas, el desarrollo de la perspectiva se ofrece como un planteamiento de representación arquitectónica. Se trata de una representación alusiva a un *Nacimiento,* plasmado en una tabla circular, *bandeja* conmemorativa de un nacimiento según eran frecuentes entre el mobiliario de las familias acaudaladas de Florencia. Pero, para lo que analizamos aquí, lo que nos interesa destacar es el desarrollo perspectivo establecido a través de una representación en la que la disminución del tamaño de los elementos arquitectónicos, proporcionalmente a la distancia en que se encuentran con respecto al espectador, crea un efecto tridimensional plenamente conseguido. Para su desarrollo el pintor ha utilizado arquitecturas de claro carácter brunelleschiano al igual que en otras obras como *La Trinidad,* en cuyo trazado perspectivo participó Brunelleschi y en la que se desarrolla, como tendremos ocasión de anali-

**Anverso de la *Natividad,* por Masaccio, Berlín, Staatliche Museen**





zar más adelante, una proposición paradigmática del nuevo sistema de representación.

En las primeras obras de Masaccio, aquellas en las que el pintor inicia la experimentación de las soluciones del nuevo lenguaje, el problema de la perspectiva fue también algo ensayado directamente con la representación de elementos arquitectónicos, o mejor dicho, decorativos y compositivos de carácter arquitectónico.

En la primera obra conocida de Masaccio, el *Tríptico de San Juvenal*, en la tabla central sitúa el punto de fuga elevado, a la altura de la cabeza de la Virgen, ordenándose en este sentido toda la arquitectura del trono y el enlosado de esta tabla y de las laterales. Lo cual hace que el punto de vista se halle sobreelevado, destacándose de forma especial el pedestal del trono. No mucho después, en la *Santa Ana con la Virgen y el Niño y ángeles* (Florencia, Uffizi) el sistema compositivo organiza el esquema perspectivo de una forma completamente distinta. El punto de fuga se halla en la cabeza de la Virgen que, por hallarse más baja, aproximadamente en el punto en que se cruzan las diagonales del rectángulo, articula un sistema perspectivo *correcto* en todos sus pormenores, anulando el efecto escalonado de la organización compositiva de los ángeles. Por otra parte, Masaccio en esta pintura utiliza otros elementos para configurar el efecto de profundidad que luego desarrollará con más amplitud. Me refiero al acento de los volúmenes, definidos y subrayados por el efecto de luz que configura un modelado que remite a una visión desde un solo punto: aquel en que se sitúa convencionalmente el ojo del pintor.

***Retablo de Pisa: Martirio de San Pedro y San Juan Bautista*** **(detalle), por Masaccio, Berlín, Staatliche Museen**

**Otro detalle del *Retablo de Pisa: Martirio de San Pedro y San Juan Bautista*, por Masaccio, Berlín, Staatliche Museen**

## Perspectiva y *copia del natural*

*El* Retablo de Pisa, *comenzado el 19 de febrero de 1426, estaba concluido el 26 de diciembre de ese mismo año*

En el marco de esta temática convencional, Masaccio realiza un nuevo planteamiento de singular importancia en el *Retablo de Pisa*. Encargado por el notario Giuliano di Colino degli Scarsi da San Giusto para su capilla en la iglesia del Carmine de Pisa, siendo una de las obras que presenta mayor coherencia de soluciones y una atención más destacada por los modelos de la Antigüedad. El retablo, comenzado el 19 de febrero de 1426, estaba concluido el 26 de diciembre de ese mismo año. El conjunto, alterado ya desde antiguo, se halla actualmente disperso en diversas colecciones. Gracias a la descripción de Vasari se ha podido reconstruir, desde un punto de vista temático, la totalidad del conjunto aunque algunas de sus partes han desaparecido por completo. Según el testimonio de Vasari, Masaccio *hizo también en la iglesia del Carmine de Pisa un retablo que se halla en una capilla del crucero, que representa una* Virgen con el Niño *a cuyos pies aparecen unos angelitos tocando instrumentos; uno de ellos, que toca la lira, presta viva atención al sonido que emite su instrumento. En medio están la Virgen, san Pedro, san Juan Bautista, san Julián y san Nicolás; todas estas figuras son muy reales y vivaces. Debajo, en la predela, representó en pequeños paneles episodios de la vida de estos santos colocando en el centro a los tres Reyes Magos haciendo sus ofrendas a Cristo. En esta escena existen algunos caballos copiados del natural, tan bellos que no se puede desear nada mejor. Los personajes del séquito de los reyes aparecen vestidos con indumentarias diversas según la moda de aquellos tiempos. Arriba, como coronamiento de esta obra, hay varios paneles con figuras de santos alrededor de un Calvario.*

De las partes que formaron este retablo descrito por Vasari han llegado a nosotros la representación de la *Virgen con el Niño y ángeles* (Londres, National Gallery) del centro del retablo, y en la que Masaccio, como veremos a continuación, plantea una nueva idea de clasicismo establecida en torno a una recuperación de los modelos clásicos. En cambio, han desaparecido las figuras, que serían con seguridad de cuerpo entero, de *San Pedro, San Juan Bautista, San Julián* y *San Nicolás,* que se hallaban situadas a ambos lados de la mencionada representación de la *Virgen con el Niño* y que a Vasari le parecieron figuras *muy reales y vivaces.* En la predela, las historias de las vidas de santos se ordenaron, desde un punto de vista iconográfico, en relación con las figuras inmediatas del cuerpo central del retablo a ambos lados de la *Virgen con el Niño.* Así, en el compartimento de la izquierda se representa el *Martirio de San Pedro* y el *Martirio de San Juan Bautista* y, en la derecha, escenas de la vida de *San Julián* y *San Nicolás,* todas ellas en el Staatliche Museen de Berlín. En relación con esta última composición se ha puesto en relación una tablita con *Historias de San Julián* (Florencia, Museo Horne), conservada en pésimo estado y que presenta analogías con las historias de la predela del *Retablo de Pisa.*

El espacio central de la predela del Retablo de Pisa quedó reservado para la representación de *La Adoración de los Reyes,* conservada actualmente en el mismo museo que las anteriores. Las figuras de santos que se hallaban próximas al Calvario y que menciona Vasa-



Detalle del *Retablo de Pisa: Adoración de los Magos*, por Masaccio, Berlín, Staatliche Museen

ri eran representaciones de santos de medio cuerpo de las que se han conservado dos dedicadas a *San Pablo* (Pisa, Museo Nacional) y *San Andrés* (Malibú, California, Paul Getty Museum). Por último, se han puesto en relación con el Retablo de Pisa cuatro figuras, no mencionadas por Vasari, que representan a *dos santos carmelitas*, *San Agustín* y *San Jerónimo*, conservadas en el Staatliche Museen de Berlín. El retablo se remataba por un *Calvario* (Nápoles, Museo de Capodimonte).

En su descripción del Retablo de Pisa, Vasari, al referirse a *La Adoración de los Reyes*, llama la atención sobre *algunos caballos copiados del natural* y en los que destaca la forma de representarlos en escorzo. En efecto, el pintor ha sabido introducir una representación naturalista y secularizada, mediante el efecto perspectivo del paisaje —con claras analogías con el que aplica en algunas composiciones de sus frescos en la Capilla Brancacci, en la que trabajaba al mis-



*Retablo de Pisa: San Pablo*, por Masaccio, Pisa, Museo Nazionale



*Retablo de Pisa: San Andrés*, por Masaccio, Malibú, California, Museo Paul Getty

mo tiempo que realizaba el Retablo de Pisa—, los bellos escorzos de los caballos y la imagen cívica del séquito. Con estos elementos Masaccio subraya el efecto y la idea de una visión no sagrada del acontecimiento, plenamente ciudadana, subrayada por la expresión de un espacio mediante un desarrollo perspectivo.

La tabla central del Retablo de Pisa representa la *Virgen con el Niño* sentada en un trono flanqueada por cuatro ángeles. Si se compara con las obras anteriores a que hemos hecho referencia, puede afirmarse que aquí el lenguaje clásico del Renacimiento aparece desarrollado de forma coherente y como un lenguaje plenamente formado. Los ángeles han perdido la ordenación escalonada de la *Santa Ana «Metterza»* subrayando el efecto de profundidad y la concepción espacial de la composición. La forma de tratar la luz, procedente de la parte superior de la derecha, determina un juego de luces y sombras configuradoras de unos volúmenes netos y compactos sugerentes de una dimensión espacial concreta y naturalista. Pero es en la monumentalidad de la figura de la Virgen y el Niño donde más se acusa este efecto de tridimensionalidad logrado por los efectos de luz y el tratamiento monumental de los volúmenes. Los elementos lineales de la perspectiva quedan, en cambio, circunscritos a la arquitectura del trono elevado sobre un pedestal. En él, realizado como un ensayo de escenografía clásica, Masaccio ha planteado un desarrollo coherente de los principios perspectivos del nuevo sistema de representación.

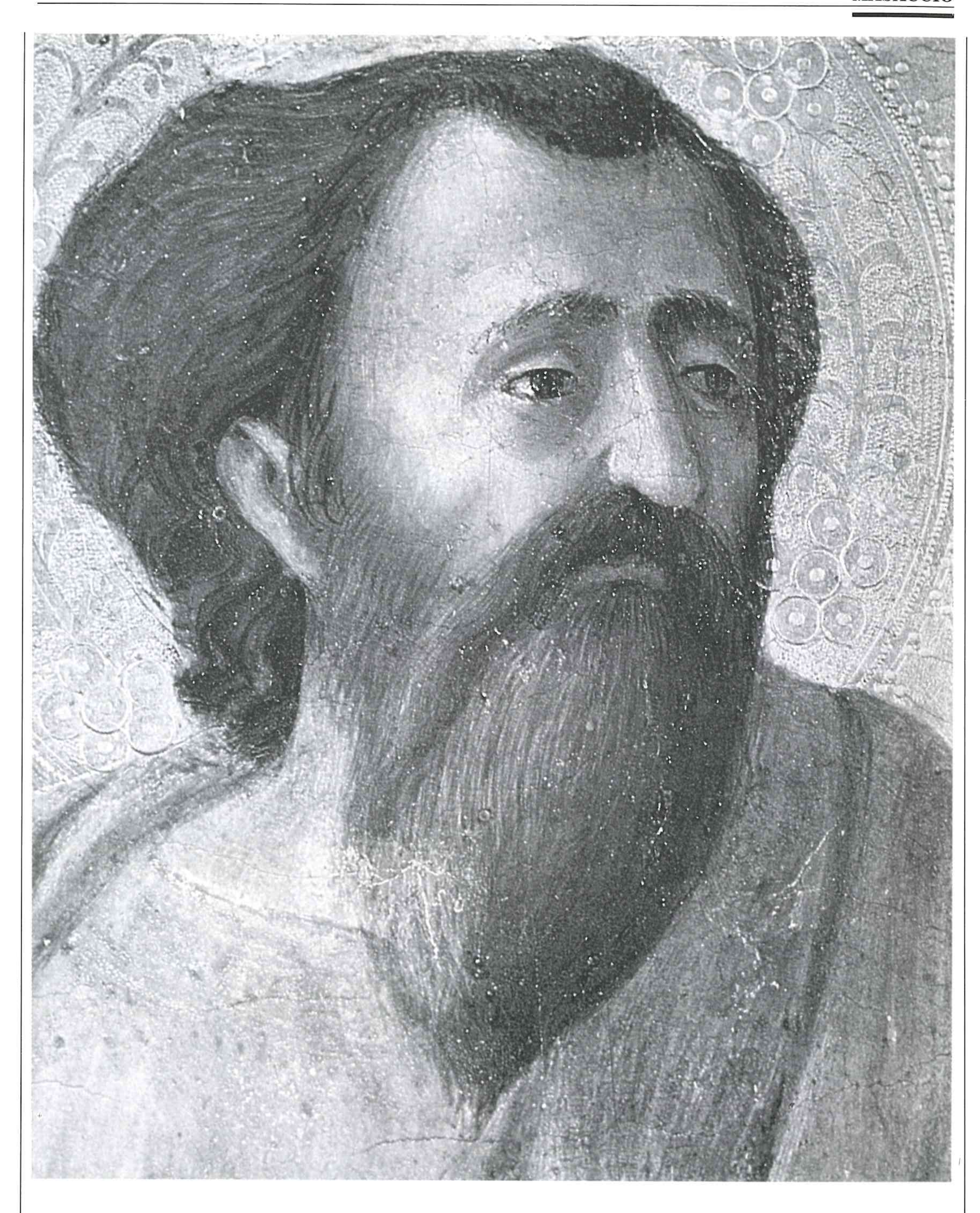
*El conjunto del Retablo de Pisa, alterado ya desde antiguo, se halla disperso en varias colecciones*

En comparación con la tabla central del Retablo de Pisa resulta al menos discutible la atribución de la *Madonna con el Niño* (Florencia, Uffizi), en cuyo reverso figura el escudo del cardenal Antonio Casini, elevado a la púrpura en 1426. Aunque presenta analogías con la Virgen de *La Adoración de los Reyes* del Políptico de Pisa y con algún pormenor de la *Virgen* de la tabla central de este retablo, es evidente que la figura de la Virgen ha perdido la referida monumentalidad clasicista. Lo que sí es cierto, es que en esta tabla se plantea un esquema tipológico que configura un modelo, que desde una perspectiva rigurosamente clasicista logrará un importante desarrollo posterior.

Pero es en el *Calvario*, que sirve de coronamiento al retablo, donde Masaccio hace una nueva aplicación de la perspectiva, no sólo en relación con la representación sino con la situación de la composición con respecto al espectador. Aunque la pintura posiblemente ha sufrido alguna alteración, como la figura de la Magdalena a los pies de la Cruz, que se ha supuesto fue colocada posteriormente, puede apreciarse cómo Masaccio ha tenido muy en cuenta, anticipándose a lo que serán algunas experiencias posteriores, el desarrollo de ciertas correcciones visuales de la perspectiva atendiendo a la situación, en el punto más elevado del retablo, de esta composición. En este sentido, Masaccio no sólo ha desarrollado una composición sometida al nuevo esquema perspectivo, sino que ha atendido a la percepción de los efectos perspectivos en el espectador.

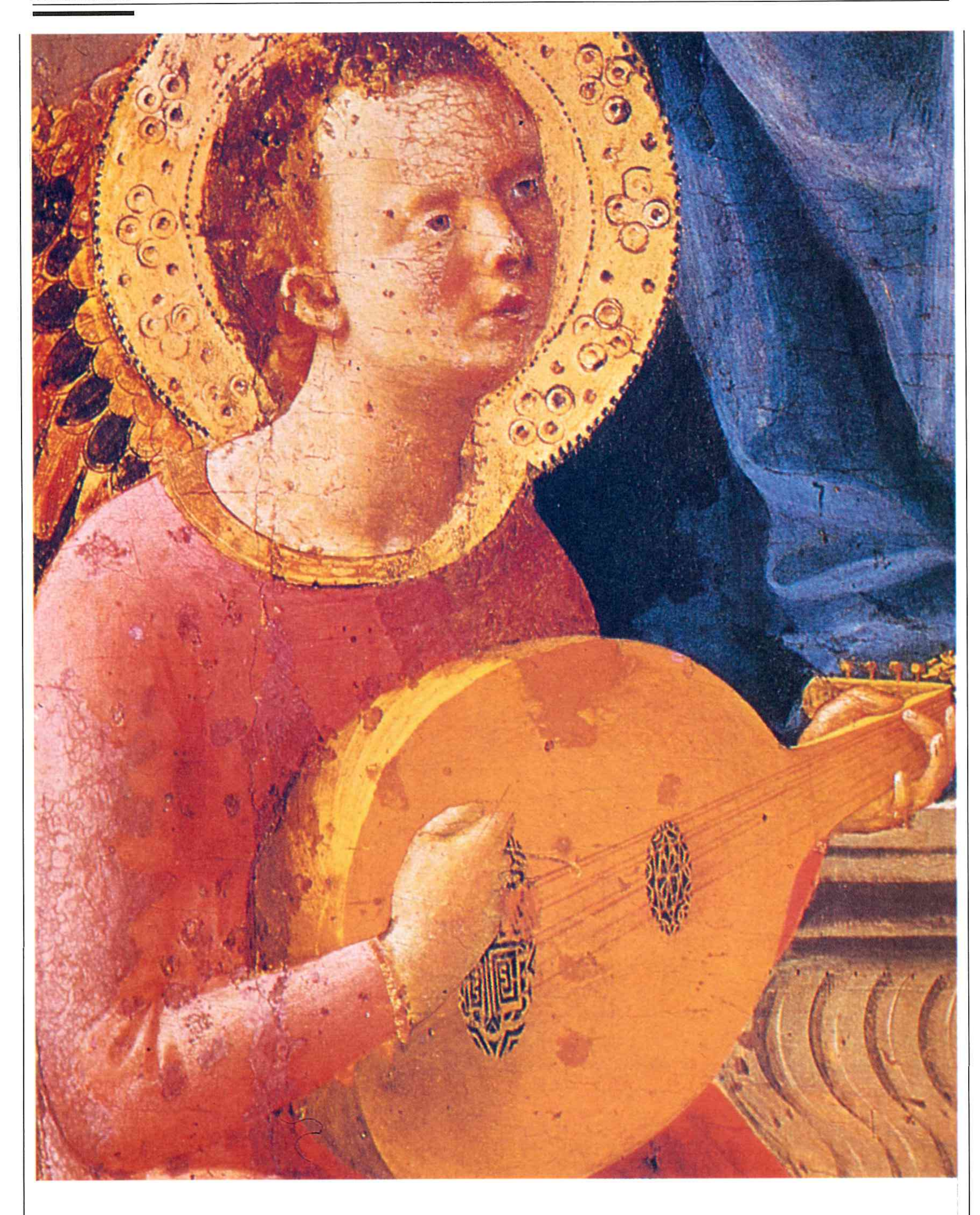
## Los modelos de la Antigüedad

En las primeras obras atribuidas a Masaccio, como el *Políptico de San Juvenal*, en las que el pintor apunta sugerencias e intuiciones

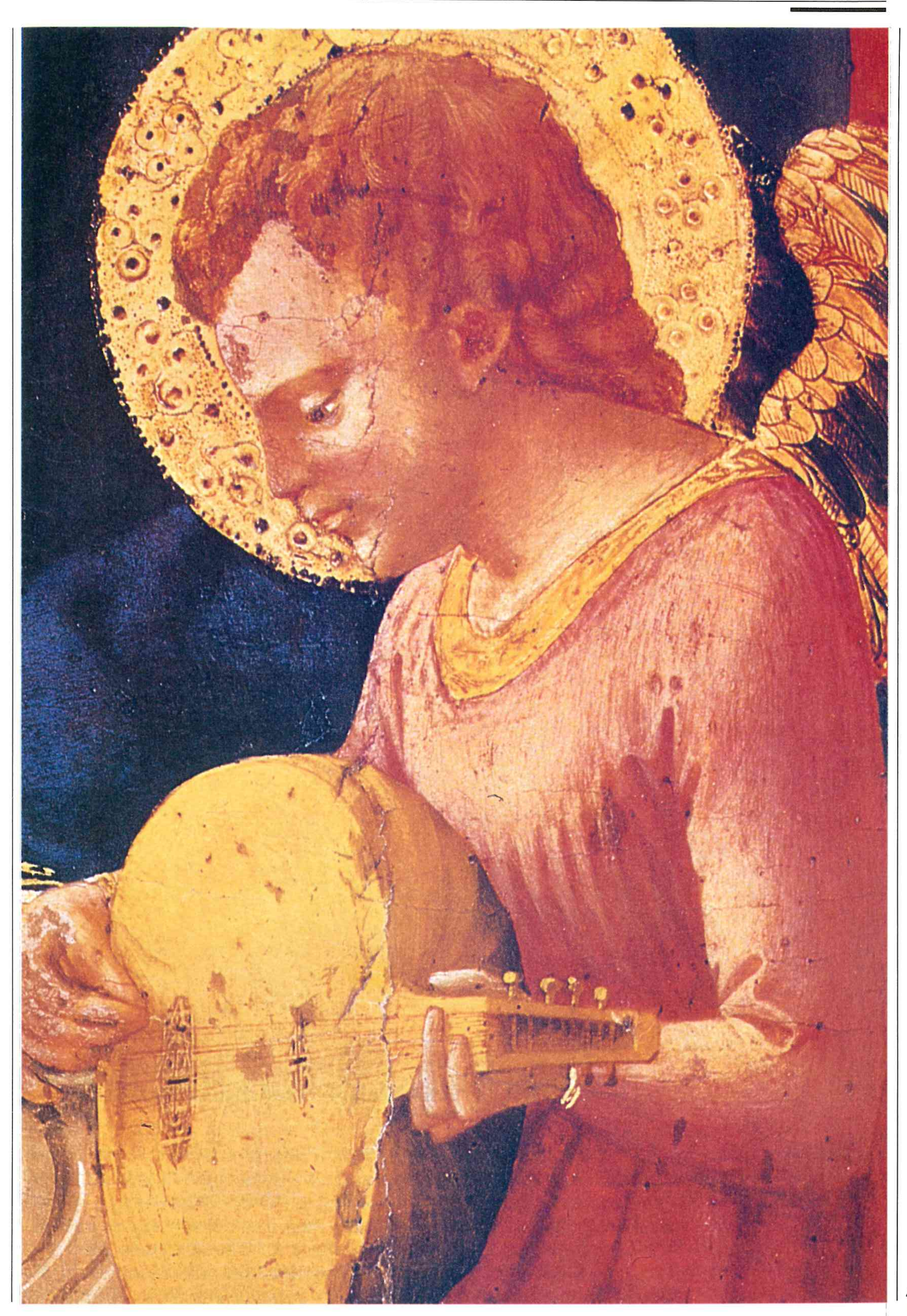


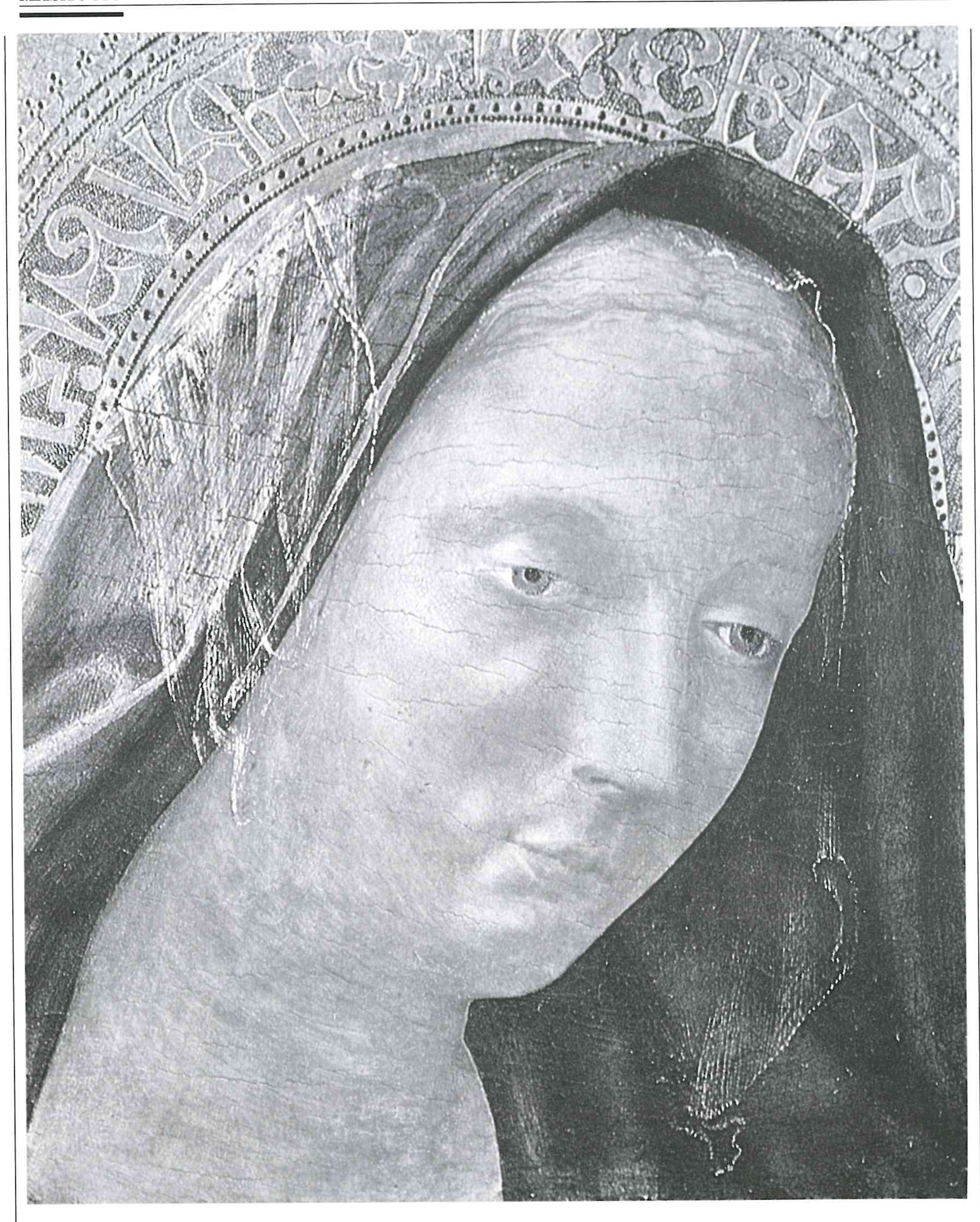
orientadas a configurar un nuevo lenguaje, se hacen precisas y evidentes desde un primer momento las citas y referencias a los modelos de la Antigüedad. Sin embargo, los modelos clásicos en la obra de Masaccio aparecen utilizados desde planteamientos distintos al de la simple copia o imitación. Los modelos clásicos de sus primer obras se introducen como una sugestión y como una fuente y *cita de autoridad* que legitima las formas del nuevo lenguaje.

**Detalle del *Retablo de Pisa: San Pablo*, por Masaccio, Pisa, Museo Nazionale**



Dos detalles de dos ángeles en el *Retablo de Pisa: Virgen con el Niño y ángeles*, por Masaccio, Londres, National Gallery





**La Virgen en un detalle del *Retablo de Pisa: Virgen con el Niño y ángeles*, por Masaccio, Londres, National Gallery**

A este respecto la tabla central del *Políptico de San Juvenal* presenta ciertas novedades que merecen ser analizadas. Junto a los elementos trecentistas señalados se aprecian planteamientos que acreditan una hibridación entre un lenguaje que intenta superar el Internacional, pero que oscila entre el recurso a los modelos anteriores y el esbozo de soluciones orientadas a formular una nueva *maniera*. Me refiero al modelo de las figuras de la *Virgen y del Niño*, en las que

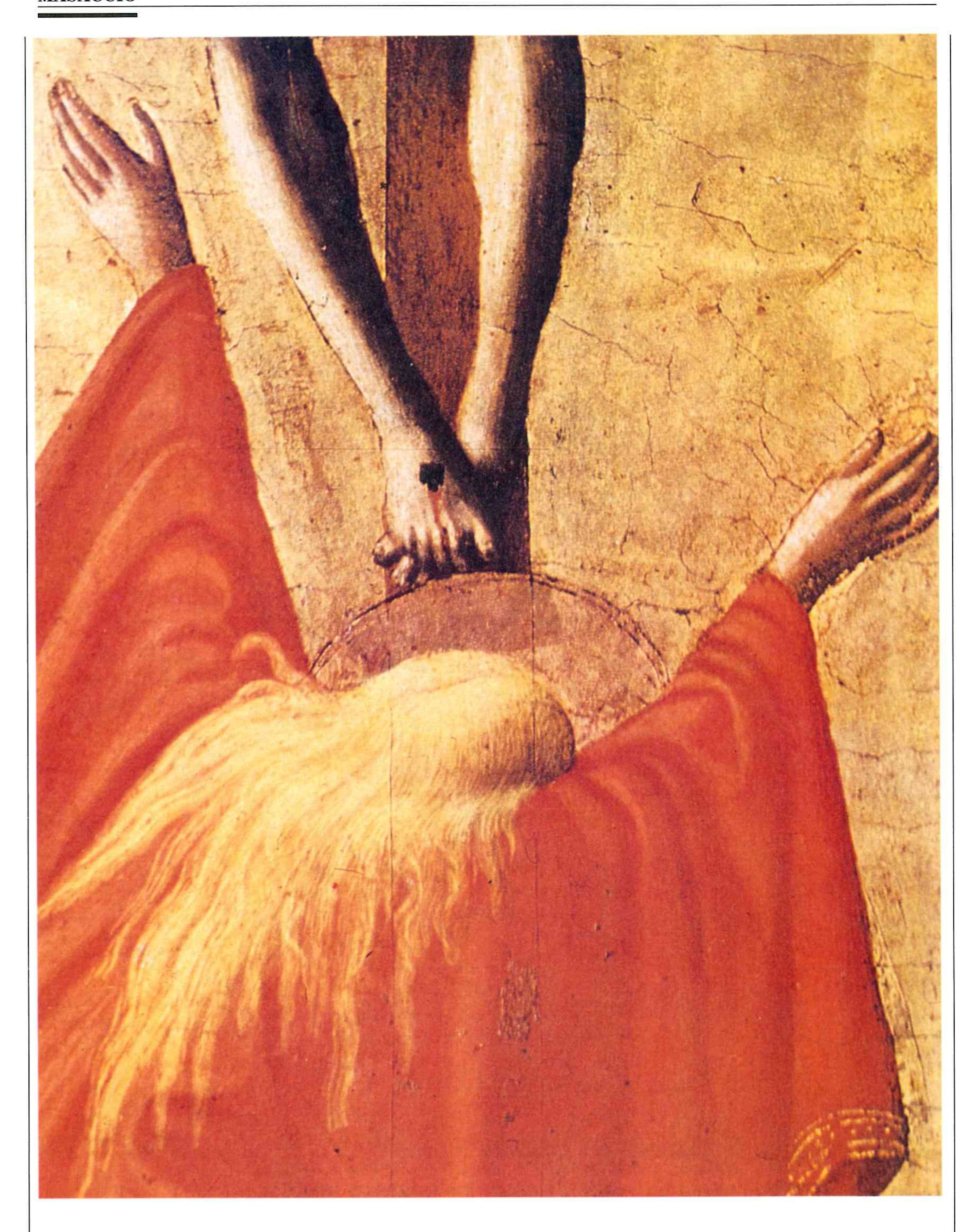
se plantea una indecisión propia de quien sabe más lo que no quiere hacer que lo que pretende hacer. Es evidente que, por muchos deseos que tuviera el pintor de recuperar modelos clásicos, para una iconografía como ésta nada existía que pudiera servir y, por lo tanto, Masaccio se mueve en la ambigüedad que produce el peso de las soluciones de los lenguajes preexistentes y su voluntad de renovación.

En el *Políptico de San Juvenal* existen, además, síntomas de que la Antigüedad, considerada como un mito cultural, comienza a funcionar como un paradigma y un modelo. Algunas soluciones iconográficos tienen que explicarse fundamentalmente como interpolaciones acreditativas de un tímido e indefinido retorno a lo antiguo como es, por ejemplo, la figura del Niño desnudo. Una figura corpórea, material, expresiva de su peso y dimensión. Lo mismo hallamos en la inscripción del borde de la tabla central: ANNO DOMINI MCCCCXXII A DI VENTITRE D'APRILE, con la situada en el borde de la derecha, S. GIOVENALE S. ANTONIO, o la existente sobre el pedestal del trono, [PLE]NA DOMINUS: TECUM BENEDICTA, que se hallan escritas en letra humanística, y que constituye el ejemplo más antiguo conocido. En este sentido, como ha señalado Berti, en el *Políptico de San Juvenal, ... la recuperación en el giottismo de una consistencia más severa y objetiva se traslada en seguida —en el mismo tríptico— a novedades bastante más grávidas; en el nítido orden espacial coordinado y en el vital plasticismo naturalista; en fin de cuentas, de Brunelleschi y Donatello, con los que es cosa clara que Masaccio tenía ya entonces cierta intimidad y estaba metido de lleno en su gran problemática: la nueva ciencia de la perspectiva, la reexhumación radical de la antigüedad; pero ambas cosas entendidas como nueva toma de conciencia, metódica, hacia la realidad objetiva.*

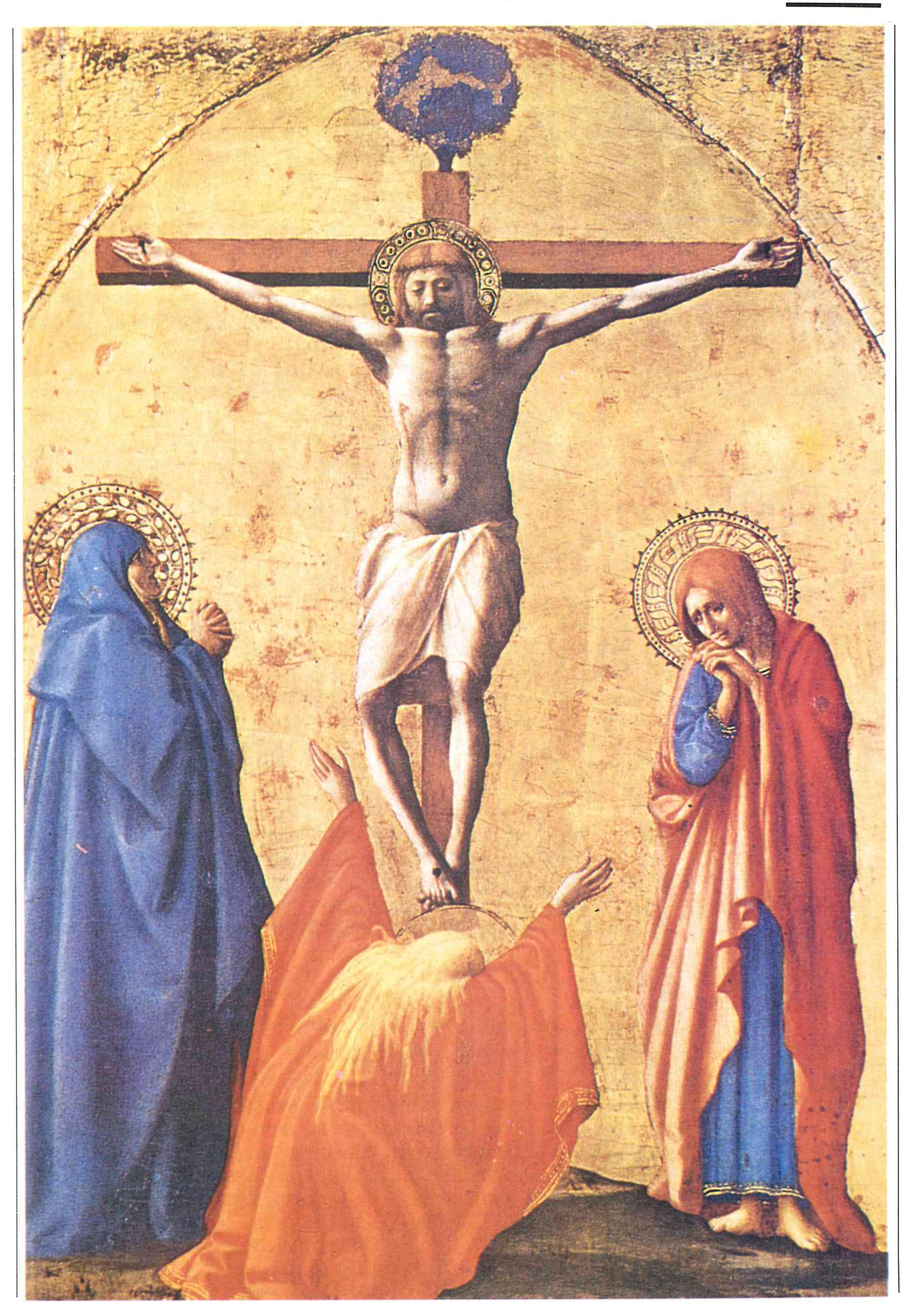
*Masaccio ha utilizado la forma compositiva de los relieves clásicos para articular el relato histórico de un suceso contemporáneo*

Este interés por la Antigüedad se hace patente igualmente en otras pinturas de Masaccio que sirvieron de punto de apoyo para la atribución del políptico de San Juvenal como la *Santa Ana, la Virgen y el Niño —Santa Ana «Metterza»—* (Florencia, Uffizi), y *La Virgen con el Niño* (Londres, National Gallery). La primera, pintada por Masaccio hacia 1424-25, fue atribuida por Vasari, quien la vio en la iglesia de San Ambrosio de Florencia, y en cuyo pedestal del trono figura escrita con letra humanística una inscripción con las palabras iniciales del *Ave María.* Pero donde se hace mucho más sensible la sugestión de los modelos clásicos es en la figura del Niño, inspirada en alguna escultura antigua y que introduce una nota *contradictoria* entre la imagen religiosa de Santa Ana con los ángeles y el paganismo de la figura clásica del Niño, con su cuerpo rotundo y su volumen clásico representativo de una deuda, respetuosa y casi reverencial, con los modelos antiguos.

La referencia a estos modelos clásicos, ajenos y extraños a los de la propia pintura, epigráficos, decorativos, arquitectónicos y escultóricos, constituyen, junto a la recuperación de los primeros principios giottescos, el fundamento del discurso renacentista inicial de Masaccio. A este respecto, hay una noticia importante en relación con la familiaridad y conocimiento que pudiera tener Masaccio de los modelos clásicos. Se ha supuesto, a raíz de las palabras de Vasari, que Masaccio emprendería un viaje a Roma, en 1423, con motivo del Jubileo. Un dibujo de finales del Cinquecento (Florencia. Colección Ugo Procacci), que representa una escena del fresco pintado por Masaccio



A la derecha, *Retablo de Pisa: Crucifixión con la Virgen, la Magdalena y San Juan*, por Masaccio, Nápoles, Galería Nacional de Capodimonte. Arriba, un detalle de la misma obra



para la iglesia del Carmine con el tema de *La Consagración* y que fue destruido a fines del siglo XVI, muestra un cortejo de personajes, entre los que figuraban algunos artistas como Brunelleschi, Donatello y Masolino, que asistieron a la ceremonia de consagración de la iglesia del Carmine de Florencia el 19 de abril de 1422. La realización del fresco por el pintor tendría lugar aproximadamente hacia 1424-25 y muestra cómo Masaccio se inspiró en relieves clásicos, probablemente el Ara Pacis que Masaccio tendría ocasión de ver probablemente de ser cierto el mencionado viaje a Roma. En el fresco, Masaccio ha utilizado la forma compositiva de los relieves clásicos para articular el relato *histórico* de un acontecimiento contemporáneo, retratando a personajes de su tiempo vestidos a la manera de su época en un intento de establecer una *concordatio*, formal y significativa, entre el pasado clásico y el presente renacentista.

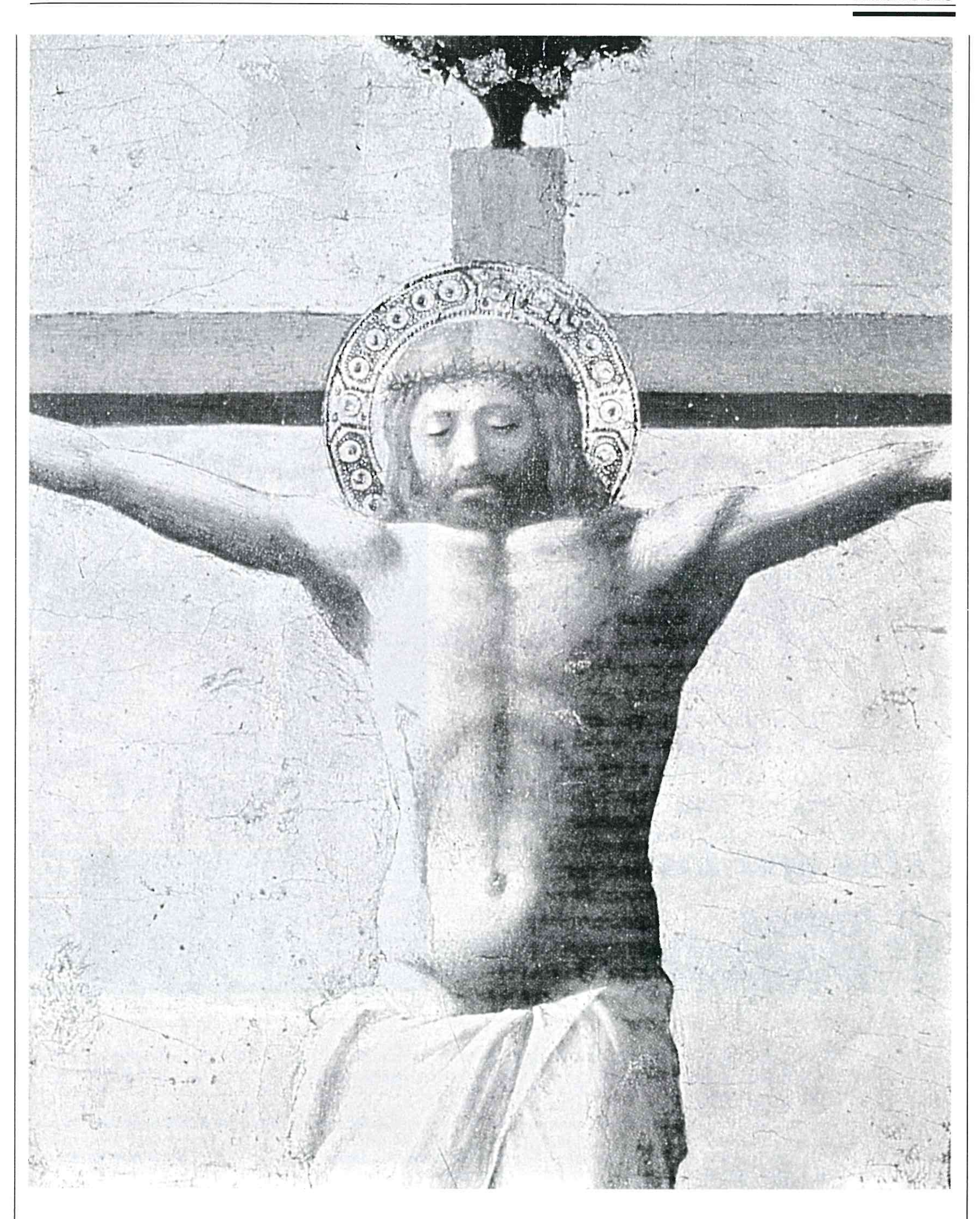
Tanto el trono de la Virgen con el Niño del *Tríptico de San Juvenal*, como el de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de los Uffizi, son estructuras convencionales que siguen una tradición figurativa anterior, a pesar de las novedades espaciales y perspectivas. Pero donde la escenografía de este elemento se convierte en un estudio clásico de arquitecturas es en *La Virgen con el Niño* del *Retablo de Pisa*. Tanto el trono, con sus dos órdenes romanos de columnas superpuestas y el basamento del trono, mostrando una decoración en su frente de estrígilos, constituyen una de las referencias clásicas de la pintura de Masaccio en las que éstas se ofrecen representadas con acentuado carácter literal. Se trata, sin duda, de una de las realizaciones de Masaccio en las que se aprecia una valoración más acusada de lo antiguo que también se observa en el modelo de la figura del Niño que aparece comiendo uvas inspirado en sarcófagos y mosaicos antiguos.

*El* Retablo de Pisa *se remataba con un Calvario*

Masaccio ha realizado una composición ideal, como evocación de una arquitectura clásica, en un momento en el que la arquitectura del Renacimiento comenzaba su andadura. Con ello, Masaccio inauguraba una práctica que se convertirá en habitual entre pintores y escultores: la configuración, mediante el empleo de arquitecturas clásicas, de espacios evocadores de una escenografía *a la antigua*. Este planteamiento es de carácter esencialmente pictórico y no cabe asociarlo y mucho menos hacerlo derivar de una representación naturalista de la nueva arquitectura que pudiera haber sido vista por el pintor. Es, por el contrario, una creación y una invención del pintor, que se muestra como un arquitecto, capaz de desarrollar un planteamiento arquitectónico con las formas clásicas.

## La Trinidad: el *muro perforado*

En el proceso configurador del nuevo lenguaje pictórico del Renacimiento el fresco con *La Trinidad*, realizado entre 1426 y 1428, en la iglesia de Santa María Novella, constituye un paradigma y un punto de referencia imprescindible. En esta pintura Masaccio realizó una verificación práctica y una síntesis de los principios y fundamentos del nuevo lenguaje, pues, además de su *audacia, madurez y renovación en el empleo de la perspectiva, constituye una perfecta integración de la escenografía arquitectónica en la composición religiosa, un tratamiento renovador de los componentes de la ima-*



*gen religiosa y un sentido inédito del valor del retrato expresado en la representación de los donantes.*

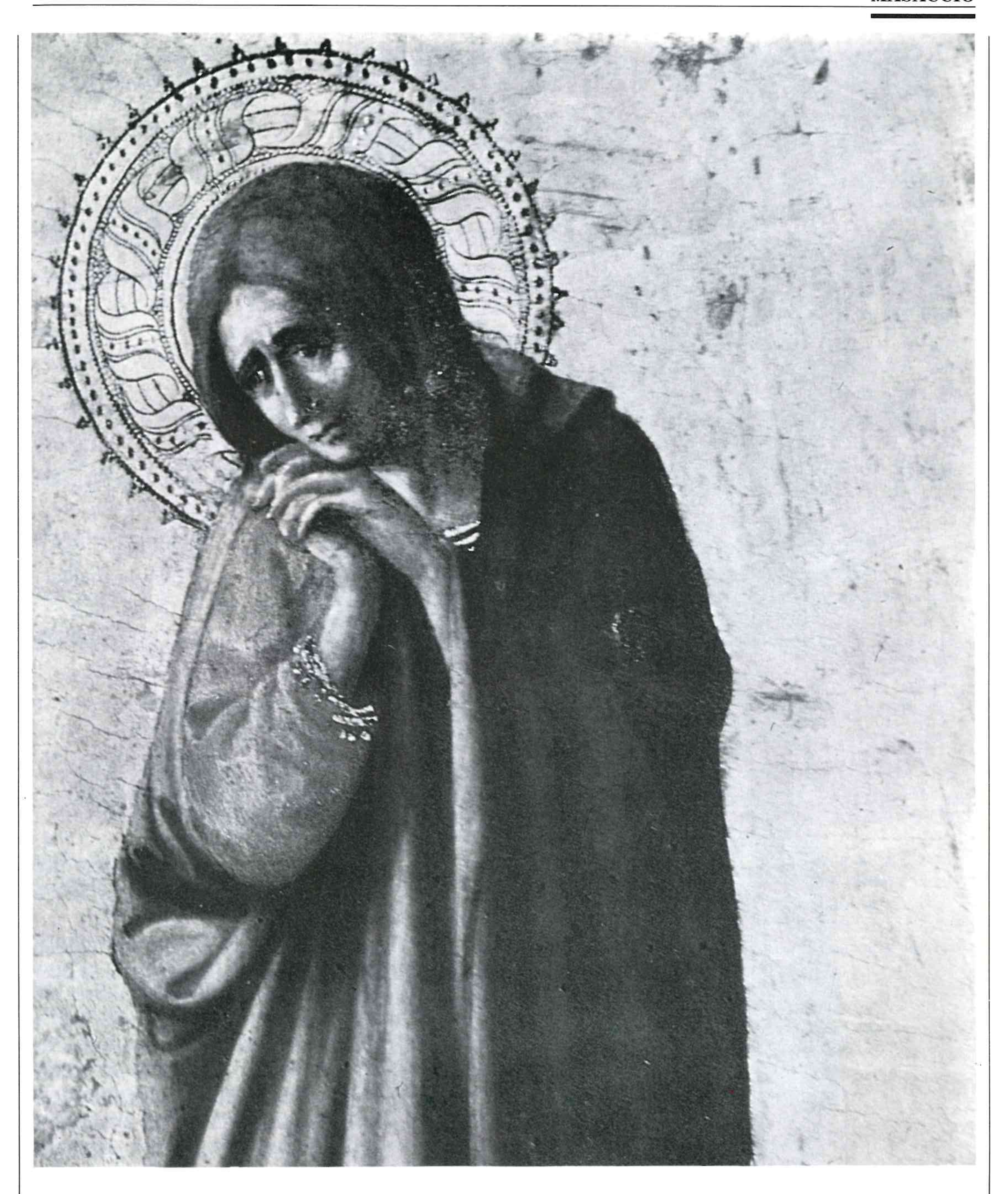
En *La Trinidad* la perspectiva convierte la imagen en un auténtico *trompe l'oeil* que establece una acentuada ambigüedad acerca de los límites entre el espacio real y el fingido por la pintura. A eso se refería de manera concreta Vasari en la descripción del fresco contenida en sus *Vite: Pintó también al fresco en Santa María Novella,*

**Detalle de Cristo en la cruz en el *Retablo de Pisa: Crucifixión con la Virgen, la Magdalena y San Juan*, por Masaccio, Nápoles, Galería Nacional de Capodimonte**



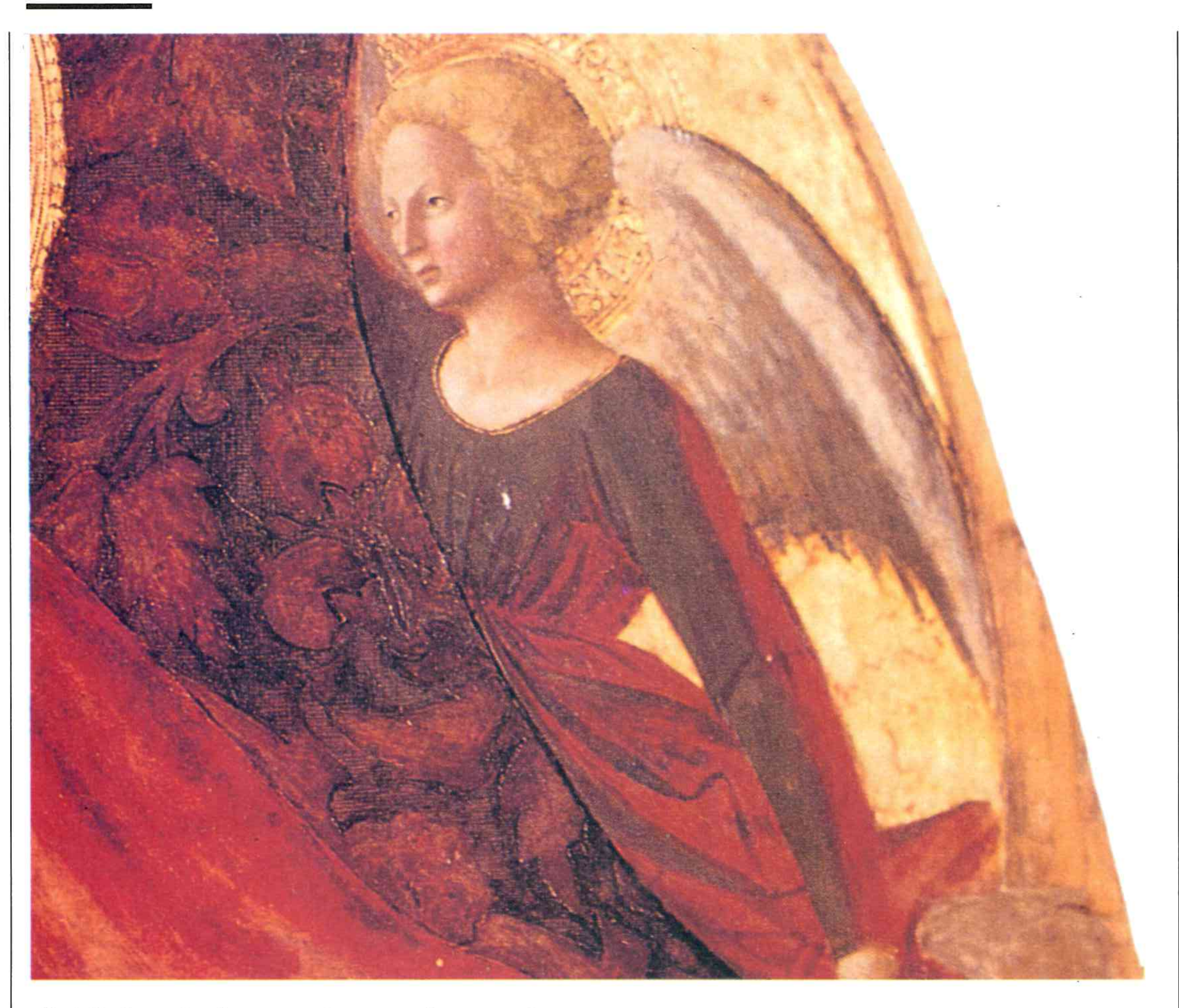
La Virgen en un detalle del *Retablo de Pisa*, por Masaccio, Nápoles, Galería Nacional de Capodimonte

*en el hastial del crucero una Trinidad situada sobre el altar de San Ignacio, entre la Virgen y San Juan Evangelista contemplando a Cristo crucificado. A cada lado hay dos figuras que debe suponerse se trata de los retratos de los donantes; pero se les distingue mal debido a que se hallan cubiertos de una ornamentación dorada. Pero hay algo más bello aún que las figuras: una bóveda de cañón, dibujada en perspectiva y dividida en casetones decorados con rosetas, cuyas proporciones disminuyen tan bien simulando el relieve que el muro parece perforado.*



Para desarrollar esta idea del *muro perforado* Masaccio planteó la composición como una prolongación del espacio real. Pintada sobre un fresco anterior, y situada en el paramento del tercer tramo de la nave del Evangelio, un poco desplazada hacia la izquierda con respecto al eje de la ventana de la parte superior, la *capilla* de *La Trinidad* aparece como una prolongación del espacio físico en el que se sitúa el espectador. De ahí que la pintura de Masaccio juegue un papel determinante en la concepción misma del espacio del edificio en el que fue pintada, al no presentarse como una simple *adición figu-*

**San Juan en un detalle del *Retablo de Pisa*, por Masaccio, Nápoles, Galería Nacional de Capodimonte**



**Detalle de un ángel en la obra *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, por Masaccio, Florencia, Galería de los Uffizi**

*rativa* en el muro de la iglesia de carácter decorativo, sino como una imagen capaz de transformar el contexto arquitectónico en que se encuentra.

Masaccio realizó *La Trinidad* para un edificio gótico simulando una capilla sobreelevada que se abre sobre un altar, planteando el punto de fuga a la altura del espectador de manera que la percepción del espacio se ofrece como un escenario perspectivo real. En este sentido, Masaccio ha cuidado al máximo los elementos arquitectónicos empleados como ponen de manifiesto las diferentes *jornadas* de ejecución en las que estos elementos aparecen tratados individualizadamente y con un cuidado especial. Los capiteles, la rosca de la arquivolta tanto interior como exterior, las veneras de las enjutas, los capiteles de las pilastras y el entablamento que sirve de enmarcamiento, se hallan pintados de color rosa, en contraste con la apariencia pétrea de los fustes de las columnas y pilastras, trabazón de la bóveda de cañón y muros del interior de la capilla. Se trata de aplicar, desde una perspectiva pictórica, los mismos criterios de composición arquitectónica utilizados por Brunelleschi en sus obras y que refuerzan la hipótesis generalmente admitida de que éste participó en el tratamiento arquitectónico y perspectivo de la composición, probablemente por la mediación en el encargo de Fray Alessio Strozi. El *bicromatismo* de la arquitectura de Brunelleschi, plasmado mediante el color grisáceo de la *pietra serena* y el blanco de los enlucidos, establecía una diferen-



Otro detalle del apóstol San Juan en el *Retablo de Pisa,* por Masaccio, Nápoles, Galería Nacional de Capodimonte

ciación entre los elementos modulares de la composición arquitectónica y aquellos que cumplían una estricta función sustentante. Las pilastras, como las que aparecen en la Capilla Pazzi de Brunelleschi, no se justifican por una función constructiva, sino por un papel meramente compositivo, actuando como elementos determinantes de la modulación y de la proporción arquitectónica. De esta manera se desarrolla un esquema figurativo de la idea arquitectónica que es idéntico al que aparece traducido pictóricamente en la obra de pintura de Masaccio que analizamos.

La escenografía arquitectónica de *La Trinidad* es, probablemente, uno de los elementos que ponen de manifiesto una interrelación más intensa entre las realizaciones arquitectónicas y pictóricas del Renacimiento. Mientras en la composición de Masaccio la arquitectura no cumple solamente una función perspectiva y escenográfica al presentarse como desarrollo de una plasmación figurativa de lo que puede aparecer como un proyecto arquitectónico real, en la arquitectura de Brunelleschi, la utilización de los elementos mencionados configura una dimensión figurativa, como manifestación explícita de las claves de la estructura compositiva del edificio.

## Pintura y arquitectura

La arquitectura de *La Trinidad* es evidente que no responde a la *representación* inspirada o literal de una arquitectura ya insertada en la realidad. Forma parte de las elucubraciones, ideas y proyectos acerca de la configuración de un nuevo sistema arquitectónico que había sido puesto en práctica solamente de forma parcial y fragmentaria. Uno de los aspectos que define la figura de un arquitecto moderno como Brunelleschi, frente a los arquitectos medievales, es la capacidad de imaginar, gráfica y visualmente, la unidad y conjunto del proyecto. Capacidad que se formula en el proyecto de un edificio para ser realizado o en la escenografía de una pintura, como la que aparece en *La Trinidad* de Masaccio, en la que se plasma un edificio de acuerdo con el nuevo sistema.

Y que es una concepción ideal debido a que no es un proyecto realizable a escala arquitectónica sino simplemente figurativa, pero que también es real por lo que supone de proyecto, formulación de un nuevo lenguaje y precedente de numerosas realizaciones que tienen lugar a partir de entonces.

El hecho de que en *La Trinidad* Masaccio plantee el escenario como una estructura escalonada basada en un juego perspectivo que simula el desarrollo de una capilla real en un edificio gótico, tiene además consecuencias que afectan no sólo a la evolución de la perspectiva y de la arquitectura, sino también a la nueva situación surgida a raíz de las nuevas realizaciones en relación con el contexto urbano preexistente. Masaccio realizó la obra cuando se hallaban en Santa María Novella, Lorenzo Cardoni, bajo cuyo priorato se encarga la obra, y Fray Alesio Strozzi, de quien sabemos que era teólogo y poseía una amplia cultura humanística. Además era amigo personal de Ghiberti y Brunelleschi y era un entendido en arte y arquitectura. Probablemente, el hecho de que el encargo, realizado por los Lenzi, fuera realizado a través de Brunelleschi por la mediación de un personaje de

**Santa Ana en un detalle de *Santa Ana Metterza*, por Masaccio, Florencia, Galería de los Uffizi**



estas características sea la causa del radical planteamiento clasicista de Masaccio en una obra de carácter religioso. Y también de que su intento tuviese aspectos que no permanecen cerrados en el espacio de la arquitectura.

Uno de los aspectos que se plantearon los creadores de la nueva cultura del Renacimiento era el problema de que el entorno, el espacio urbano, los edificios y el contexto artístico de sus obras eran medievales. La mayor parte de las obras iniciales tuvieron que realizarse para edificios ya construidos o que se empezaron inicialmente en gótico y fueron posteriormente rematados con formas renacentistas. Es el caso de Santa María de las Flores, en la que Brunelleschi introduce una nueva concepción en el ya previsto remate de la cúpula. Y de la fachada de la misma iglesia de Santa María Novella, en la que se halla el fresco de *La Trinidad* que analizamos, y que fue concluida por L. B. Alberti con formas renacentistas; o el *envoltorio* que proyecta este mismo arquitecto para modernizar *a la antigua* el templo malatestiano de Rímini. Inicialmente muchos de los proyectos fueron continuación de obras emprendidas con anterioridad y que se modernizan. Sin embargo, en el contexto de la ciudad, cuya imagen y tejido urbano continuaban siendo medievales, la inserción de estos edificios, de rango y valor relevante, estableció una transformación radical en el significado de la ciudad. Es decir, la transformación de la ciudad en relación con el nuevo lenguaje, como tendremos ocasión de analizar más adelante a propósito de la representación de la ciudad en los frescos de la Capilla Brancacci, no se produjo a través de una radical transformación de su estructura, sino gracias a la alteración visual de sus formas mediante la inserción estratégica de estos monumentos representativos.

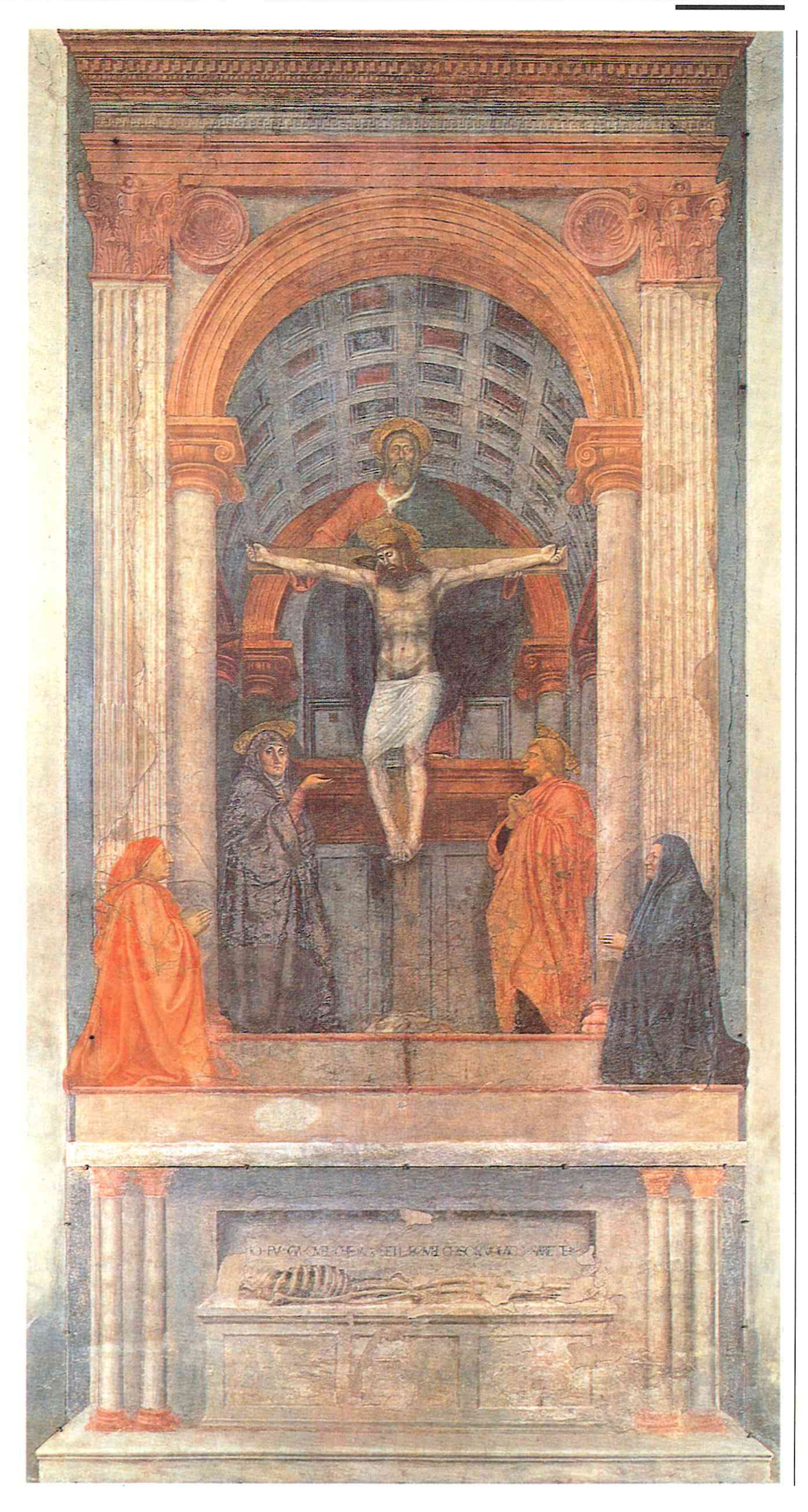
*Para desarrollar la idea del* muro perforado *en* La Trinidad *Masaccio planteó la composición como una prolongación del espacio real*

En este sentido, *La Trinidad* de Masaccio, introduce una alteración en el interior de Santa María Novella, al desarrollar una referencia visual, lograda mediante la ficción de un espacio perspectivo clásico. Se trata, en realidad, de un escenario imaginado planteado para crear una nueva referencia en la organización espacial capaz de transformar decisivamente el valor y la significación del conjunto. A ello se debe que para conseguir este objetivo el pintor haya simulado un juego de *referencias para confusión*, que alteren, haciéndolos ambiguos y confusos, los límites entre la realidad y la figuración, entre el espacio físico de la iglesia gótica y la simulación escenográfica clásica de la capilla que sirve, como una prolongación de la iglesia, de escenario para La Trinidad.

## El clasicismo y la idea de triunfo

Ahora bien, el desarrollo arquitectónico de *La Trinidad* no sólo se justifica en relación con los valores y funciones espaciales a que hemos hecho referencia. Su presencia en la composición cumple un papel destacado en el significado de la obra. Algunos testimonios ponen de manifiesto que, con posterioridad a su ejecución, se colocó delante de la pintura un altar, al que hace referencia Vasari en el texto que hemos transcrito, siendo alguno de sus componentes lo que taparía parcialmente las figuras de los donantes. No obstante, no han faltado estudiosos que han planteado la idea de que originariamente *La Tri-*

*La Trinidad*, por Masaccio, Florencia, iglesia de Santa María Novella



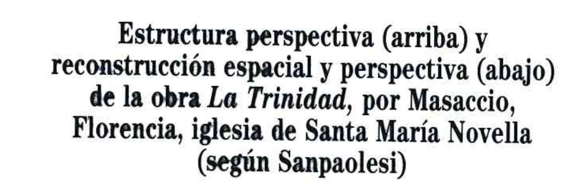
*nidad* albergó en su parte inferior un altar. Pero, como ha notado Berti, lo más probable es que en ciertas ocasiones se colocase un altar y sobre él un Crucifijo, al que hacen referencia algunas menciones literarias, que fue realizado por otro artista también llamado Masaccio y que posteriormente quedaría fijo bajo un baldaquino. Pero no existe certeza de cómo estaría, en el proyecto original de Masaccio, el altar situado en la parte inferior de la composición, pues o bien realizó la ficción de un altar que cobijaba un sepulcro con la representación de un esqueleto o existía un altar real en correspondencia con el pintado. Lo que parece seguro es que en la parte superior las figuras de la Virgen y San Juan aparecen como intercesores de los donantes ante Dios, crucificado y juez.

En relación con el significado de la pintura, de la que se han dado diversas interpretaciones, no se ha planteado el papel que juegan las arquitecturas clásicas en el significado general de la obra. La temática de la pintura evoca la idea de un triunfo ascendente sobre la muerte situada en la parte inferior y el acceso a la gracia que se desarrolla, desde un efecto visual, mediante una escala ascendente. En este planteamiento es evidente que el amplio desarrollo de la arquitectura juega un papel fundamental que no se justifica solamente por exigencias perspectivas y escenográficas.

*En la composición de Masaccio la arquitectura no cumple solamente una función perspectiva y escenográfica*

En el fresco se ha procurado, dentro de los límites de la cultura arquitectónica del momento, desarrollar una arquitectura clásica lo más próxima posible a los modelos antiguos. Incluso la composición con un arco sobre columnas, flanqueado por pilastras y un entablamento establecen una referencia figurativa de una tipología de carácter triunfal como es la de los arcos de triunfo. En este sentido, puede decirse que en *La Trinidad* de Masaccio se produce uno de los primeros intentos renacentistas orientados a crear un *sincretismo* y una *concordatio* entre cristianismo y cultura clásica. Y también una asociación del clasicismo con la idea del triunfo sobre la muerte y de una idea de atemporalidad expresada por las arquitecturas clásicas en contraposición con la perdurabilidad y la muerte. Es la misma idea que no mucho después se plasmará en el templo malatestiano de Rímini, cuando Alberti desarrolla una tipología y un lenguaje clásico inspirados en tipologías triunfales orientadas a plasmar —en este caso en un panteón— la idea del triunfo sobre la muerte. En cierto modo constituye también una postrimería, con una referencia al triunfo sobre la muerte mediante la salvación que hace explícita la inscripción sobre el esqueleto: *Yo fui antes lo que vosotros sois; y lo que soy ahora lo seréis vosotros mañana* (IO. FV. GIA. QVEL CHE. VOI. SETE: E QUEL CHISON VOI. ANCOR. SARETE). En este sentido existe un paralelismo ideológico con el desarrollo ascendente de la perspectiva que va de la muerte, a la vida humana, a la Gloria y a lo divino. Es muy probable que fuera el mencionado Fray Alesio Strozzi, teólogo, amigo de Brunelleschi y apasionado por la nueva cultura renacentista, quien diera algunas de las ideas que servirían a Masaccio para desarrollar su composición.

En este itinerario los donantes aparecen representados a la misma escala que los personajes sagrados, en un diálogo que, pese a la actitud respetuosa de ambos personajes, que aparecen arrodillados, se les sitúa en un mundo equiparable o al menos en un plano en el que el hombre ha superado la barrera que le hace merecedor de la gloria. Son los gestos y las actitudes, la superposición en planos, el re-



**Estructura perspectiva (arriba) y reconstrucción espacial y perspectiva (abajo) de la obra *La Trinidad*, por Masaccio, Florencia, iglesia de Santa María Novella (según Sanpaolesi)**

curso por el que se establece la relación entre estos niveles de lo terreno y perecedero y lo divino e inmortal. Pues el sistema perspectivo, basado en una visión monofocal de la composición, desplaza el convencionalismo de representar a los donantes con una escala menor para establecer una diferenciación jerárquica.

La madurez y coherencia formal de *La Trinidad* ha movido a ciertos autores a pensar, en relación con la cronología de la pintura, que Masaccio la realizó en fecha avanzada, pues de ser anterior a otras obras resulta extraño que pudiera volver a soluciones de obras anteriores. Pero si Masaccio utilizó las arquitecturas con la coherencia y perfección que hemos visto, lo hizo por las dos razones expuestas, como expresión de la idea del triunfo cristiano apoyado en formas clásicas, y como un objeto figurativo capaz de alterar significativamente el espacio del edificio para el que fue pintado.

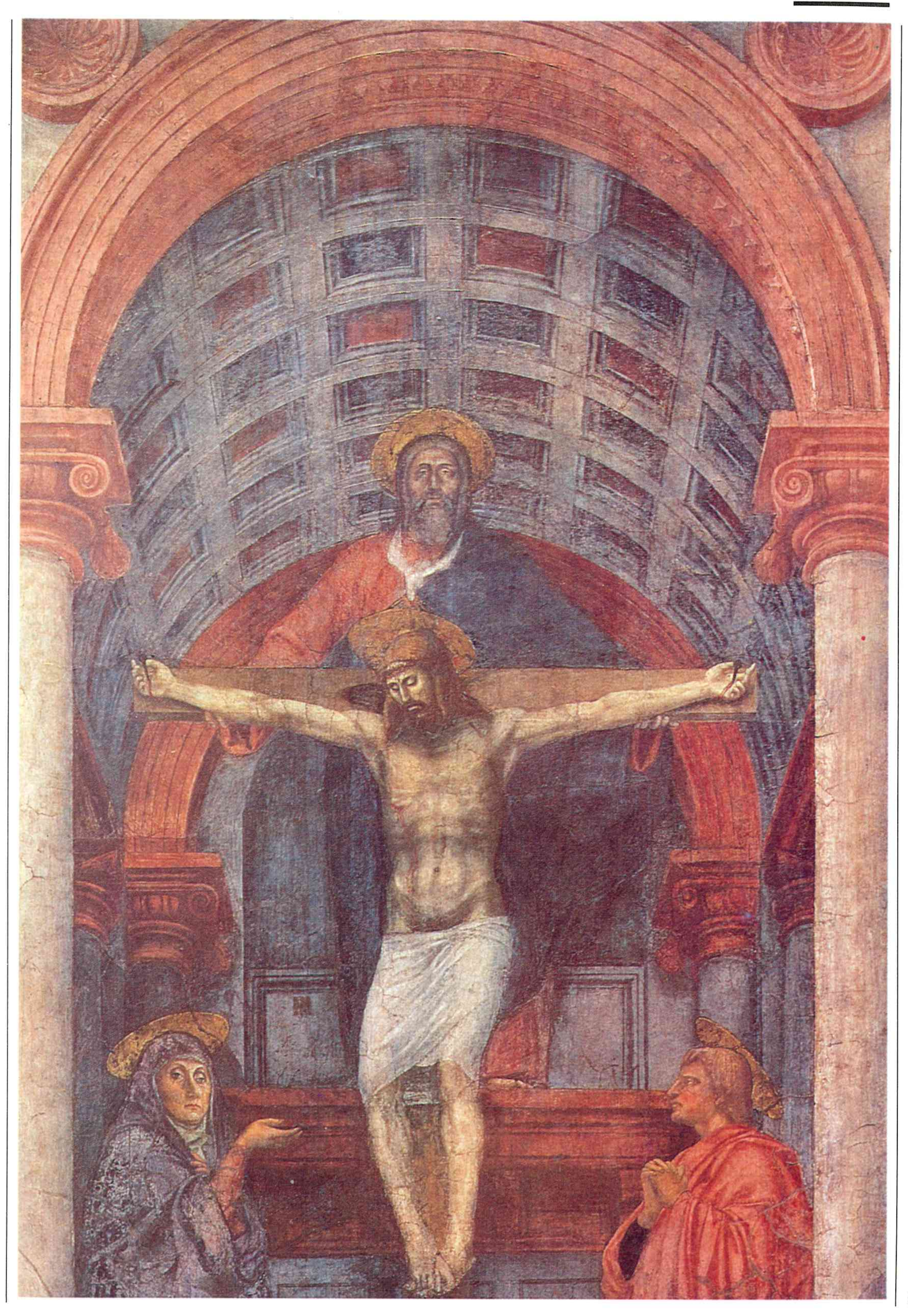
En la Capilla Brancacci, en la que predominan representaciones de la ciudad preexistente, Masaccio no optó por esta solución como una actitud previa antes de su *descubrimiento* de la arquitectura clásica inspirado y ayudado por Brunelleschi. Lo hizo atendiendo a unas exigencias del relato distintas y a un planteamiento en torno al lenguaje preexistente que obedecía a las mismas ideas que determinaron el que desarrolla en Santa María Novella. En los frescos de la iglesia del Carmine Masaccio utiliza, como veremos a continuación, una transformación del espacio y el entorno mediante la introducción de figuras clásicas, lo mismo que hizo en la iglesia gótica de Santa María Novella al introducir la ficción del clasicismo a través de un objeto figurativo. Por todo ello, desde un punto de vista estilístico, nada obliga a tener que suponer forzosamente una fecha tardía, pues Masaccio pudo realizar la pintura por los mismos años en que pintaba los frescos de la Capilla Brancacci.

## El orden y la luz

En relación con las obras anteriores de Masaccio que hemos analizado y en el conjunto general de toda su obra, *La Trinidad* constituye un paradigma y un desarrollo práctico de los nuevos principios de la pintura del Renacimiento. Ninguna otra obra del pintor se halla ordenada con un rigor científico equiparable y con una preocupación y minuciosidad por desarrollar sistemáticamente las nuevas ideas. Es el desarrollo de la perspectiva, como método científico y normativo de la representación, el factor que introduce en la composición esta idea de claridad, orden y racionalidad.

En *La Trinidad* y en los frescos de la Capilla Brancacci, Masaccio abandona definitivamente el empleo del oro, utilizado en obras anteriores, cuyo empleo criticaría Alberti poco después, en su tratado *De Pictura* (1436) al afirmar: *Existen muchos que utilizan el oro en sus historias creyendo que les proporciona majestad. No los alabo. [...] Podemos ver aún que, habiendo puesto oro en una tabla plana, se aprecia que aquellas superficies que era oportuno representar claras se muestran oscuras y otras que debían estar oscuras, se muestran más iluminadas.* El empleo del oro suponía la plasmación de un escenario impreciso, al que metafóricamente se le atribuía una significación sagrada, efecto que po-

**Detalle de *La Trinidad*, por Masaccio, Florencia, iglesia de Santa María Novella**





seía en algunas de las obras de Masaccio en que aparecía como fondo de las composiciones. Al suprimir el oro, Masaccio rompía con una tradición de amplio arraigo en la cultura pictórica medieval y acometía la representación de un espacio preciso, concreto, natural y conmensurable.

El espacio creado en la *capilla de la Trinidad* supuso la proyección de un espacio real con los medios y componentes propios de la proyección arquitectónica. En este sentido, el espacio aparece como la representación de una dimensión proporcionada, desarrollada en perspectiva, equiparable al espacio real, o representado como una proyección de éste que *perfora el muro.* Quiere esto decir que el espacio, lo mismo que en las creaciones arquitectónicas de Brunelleschi o Alberti, ha perdido su condición sagrada y trascendente, para presentarse como una aprehensión humanista y científica del mundo. A diferencia de otras obra suyas, como algunas de las composiciones de la Capilla Brancacci, en las que el espacio es un espacio abierto, natural y urbano, en el que los protagonistas son los edificios preexistentes, el espacio de *La Trinidad* es un espacio arquitectónico, conmensurable y real, concebido con el vocabulario y los principios compositivos de la nueva arquitectura hasta el punto que han permitido su reconstrucción moderna en plano y alzado. La visión perspectiva del espacio arquitectónico ha permitido a Sanpaolesi una reconstrucción de la estructura arquitectónica de la *capilla* como si se tratase de un proyecto arquitectónico real. Porque, en realidad, la capilla, aunque no sea la representación de un edificio existente es, sin duda, el proyecto de *un edificio posible* planteado desde los principios y elementos de la nueva arquitectura.

Suprimido el fondo de oro, introductor de una *ambientación* espacial imprecisa, concentrado en la interioridad arquitectónica, Masaccio ha utilizado también, de acuerdo con los planteamientos generales de la composición un sentido de la iluminación nuevo. Se trata, frente a la *luz no natural* propia de la Edad Media, a través de la cual, por analogía, se configura el espacio como un ámbito sagrado, de una composición captada con *luz natural,* mediante la cual se concreta la representación espacial planteado como una concepción diáfana en correspondencia con el orden que preside toda la composición. A este respecto, como ha notado Berti: *...en* La Trinidad *puede comprobarse un cambio en el estilo de Masaccio: en el Carmine prevalecía una intuición plástica potenciada por el fuerte claroscuro que casi roía el volumen del objeto, mientras la línea tenía tensiones dinámicas, con resultado expresivo de una* historia *dramática y tangiblemente en acción movida por la voluntad; ahora, en cambio, se llega a un predominio del diseño, a una severa, tranquila y más distante objetividad, hasta en la calma de la luz que ilumina de frente, decreciendo en armonía con la profundidad de la perspectiva.* En relación con este planteamiento existe una correspondencia entre las formulaciones prácticas de Masaccio y las reflexiones teóricas de Alberti desarrolladas poco después en su tratado *De Pictura.* En el Libro II, Alberti al ocuparse de la luz y la pintura decía: *Considero un pintor mediocre a aquel que no comprenda bien la fuerza que las luces y sombras tienen sobre cualquier superficie. Alabaré, con doctos e indoctos, aquellos rostros como si fueran esculpidos y parecen salir de la tabla y criticaré aquellos otros en los que no hay otro elemento artístico que el di-*

**La Virgen en un detalle de *La Trinidad*, por Masaccio, Florencia, iglesia de Santa María Novella**



34

**Tumba de Adán en un detalle de *La Trinidad*, por Masaccio, Florencia, iglesia de Santa María Novella**

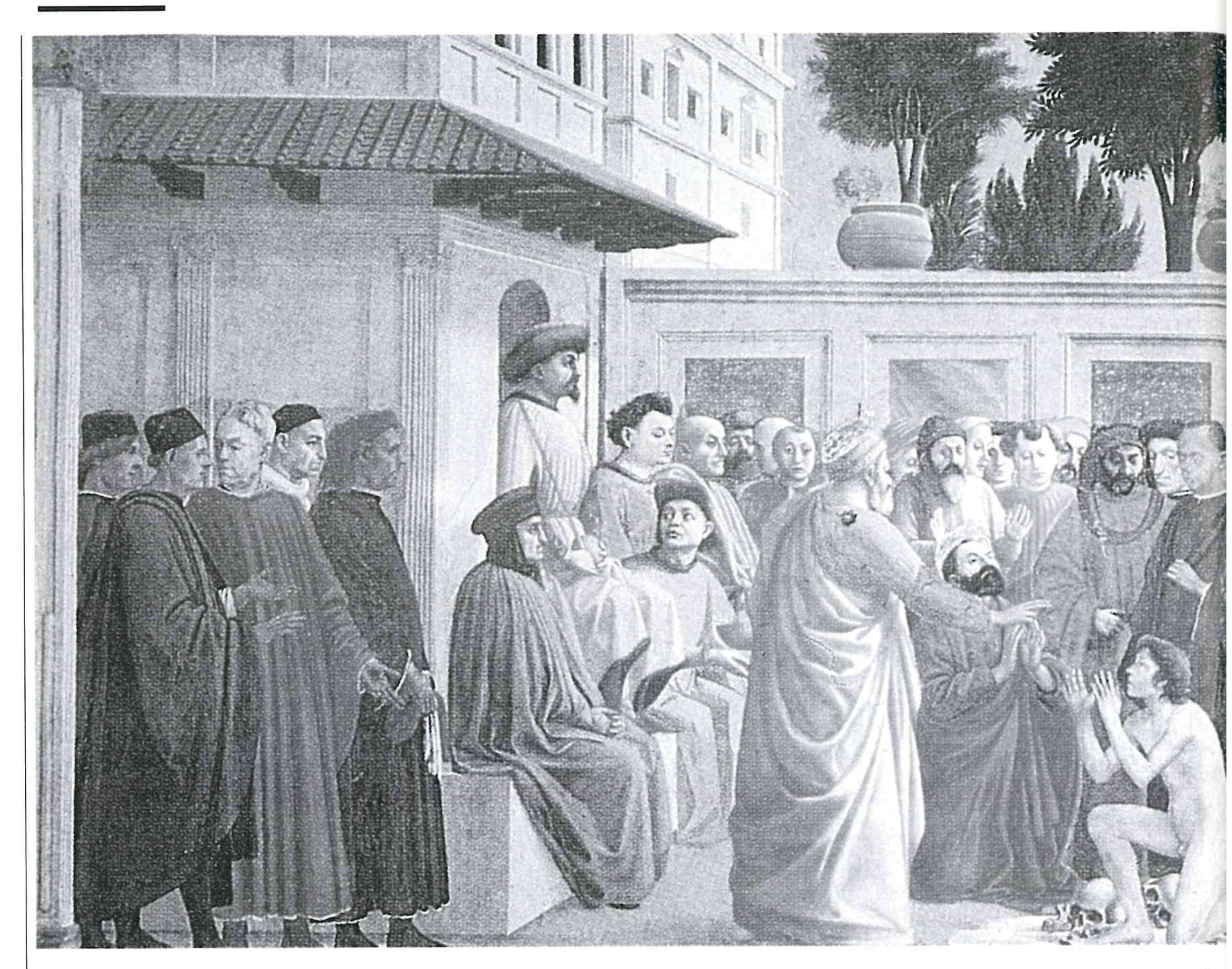
*bujo. Desde un buen diseño y una buena composición bien coloreada, así primeramente, acerca de las luces y las sombras, pongamos atención en cómo el color se aclara en aquella superficie a la que dan los rayos de luz y cómo, donde falta la fuerza de la luz, este mismo color se torna oscuro. Y advirtamos que el lado contrario de la luz corresponde siempre la sombra, pues no habrá ningún cuerpo con una parte iluminada que no tenga la opuesta oscura.*

En *La Trinidad*, la iluminación proyectada de frente crea un efecto de profundidad que acentúa las formas y el volumen de las figuras —el *relievo* de Alberti equiparable a la *prominentia* latina— y desarrolla una continuidad espacial con respecto al lugar en que se encuentra el espectador al fingir un espacio iluminado con la misma luz que existe en el lugar en que se encuentra éste.

Es evidente que muchas de las novedades de *La Trinidad* tienen una estrecha conexión, como hemos notado, con las preocupaciones e indagaciones de Brunelleschi, pareciendo separarse del vigor y de la vitalidad sensorial de Donatello. Pero también hay muchos aspectos en esta pintura que han llevado a la consideración de una posible colaboración como asesor de León Battista Alberti, debido a que algunos aspectos descritos en su tratado *De Pictura* (1436) son utilizados por Masaccio en esta obra. Es el caso del empleo por primera vez del *cuarteado* o *cuadratura* en la figura de la Virgen. Con todo, tampoco debe descartarse un fenómeno a la inversa, como es que Masaccio realizase *La Trinidad* en conexión con los principios e ideas de Brunelleschi y Alberti desarrollase estos planteamientos, en un plano teórico, codificándolos en su tratado como principios o fundamentos *(dirozzamenti)*.

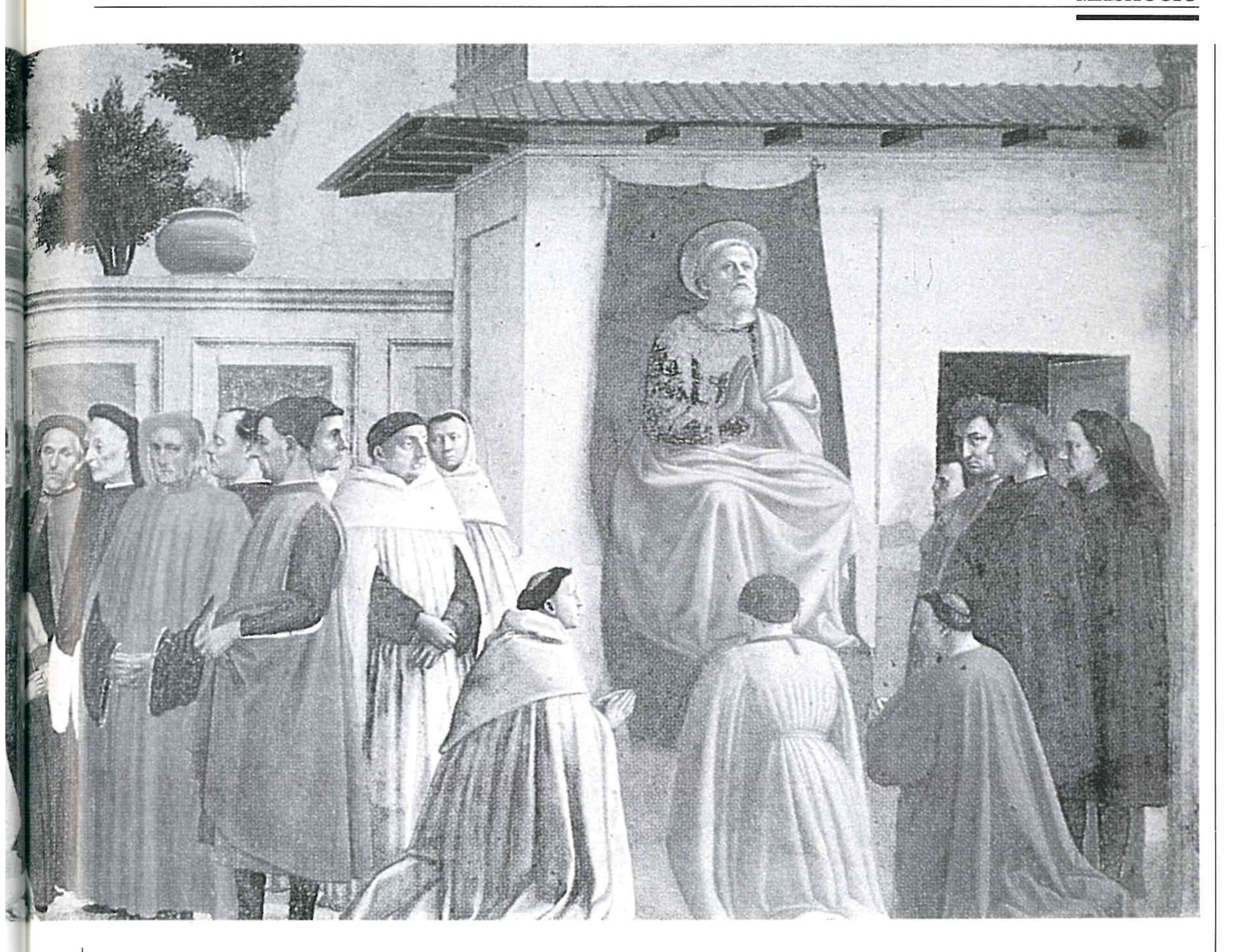
**Detalle de un donante en la misma obra de *La Trinidad***





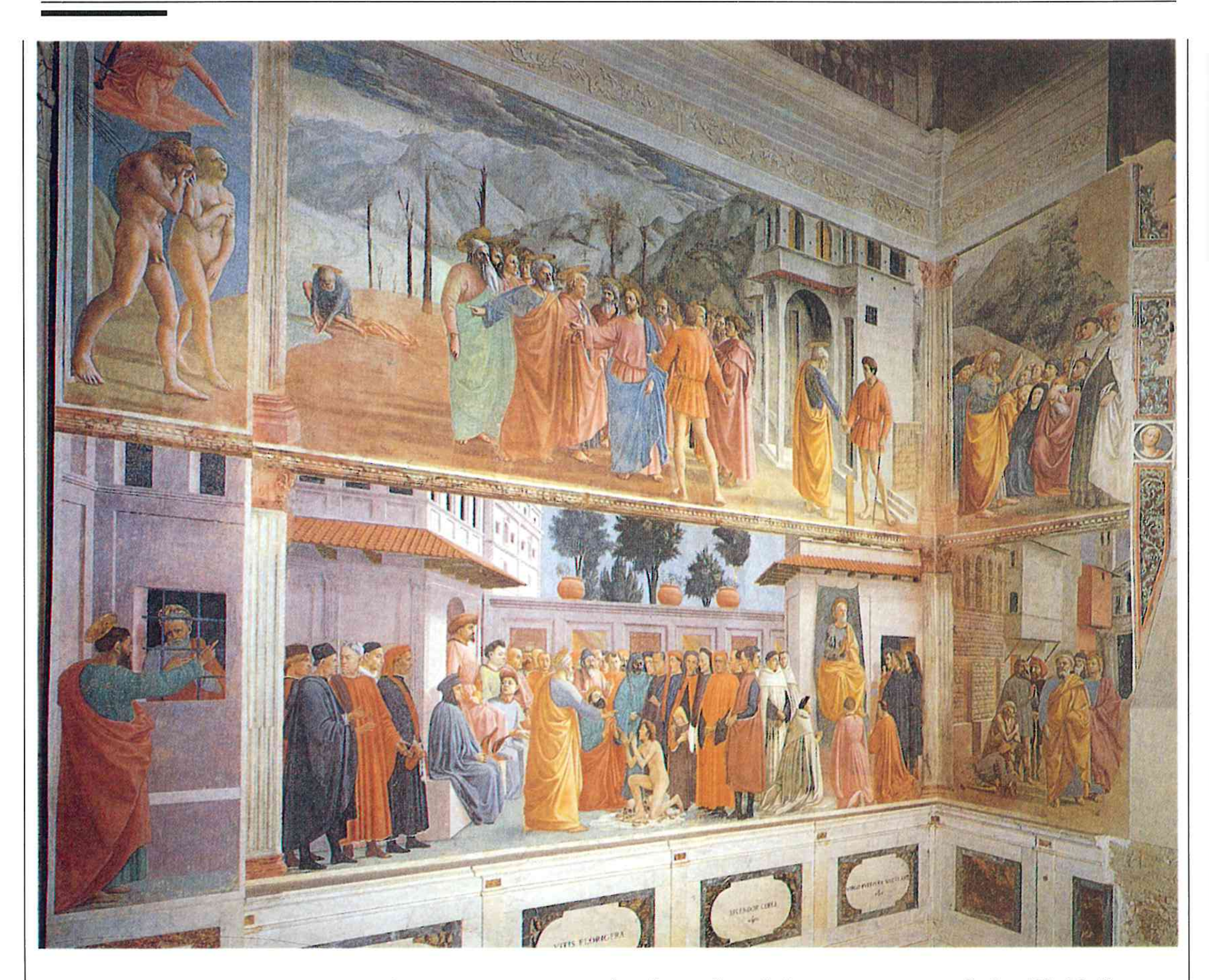
# La Capilla Brancacci

LA actividad de Masaccio fue breve y el catálogo de su obra poco extenso. Algunas obras iniciales, como el *Tríptico de San Juvenal* y el *Retablo de Pisa*, en las que el pintor ensaya elementos de un vocabulario disperso, son los fundamentos que dieron lugar a sus primeras —y últimas, al mismo tiempo— obras de madurez: los frescos de la Capilla Brancacci, en la iglesia del Carmine y *La Trinidad* de Santa María Novella en Florencia, que acabamos de analizar. En estas obras Masaccio configuró los supuestos de un nuevo lenguaje sintetizando y superando muchas de sus proposiciones anteriores. Los frescos de la Capilla Brancacci constituyen el primer conjunto de pinturas en el que Masaccio, libre de sus compromisos anteriores, proyectó, a la manera de un manifiesto, una serie de composiciones desde las leyes y principios de un nuevo sistema de representación.



*Resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en su cátedra*, por Masaccio y Filippino Lippi, Florencia, Capilla Brancacci, iglesia del Carmine

La Capilla Brancacci, dedicada a la Virgen del Popolo, pertenecía a los Brancacci desde 1366. Uno de los miembros de la familia, Felice Brancacci, encargó a Masaccio y a Masolino la decoración de la capilla con una serie de frescos dedicados a san Pedro. Felice Brancacci era un destacado comerciante en sedas de Florencia, que había ocupado cargos públicos en la ciudad, como el ser uno de los cónsules del mar cuando se creó este cargo en 1421. Dos años después era nombrado embajador de Florencia en El Cairo con el fin de incrementar las relaciones comerciales a través del puerto de Pisa. En este sentido, parece verosímil que el encargo, realizado por Felice Brancacci, de una serie de frescos dedicados a narrar diversos pasajes de la vida de san Pedro para decorar su capilla en la iglesia del Carmine, se halle en relación con la mencionada actividad del comitente, según tendremos ocasión de analizar más adelante. Sin embargo, la personalidad del comitente, cuya efigie se ha identificado recientemente con el



**Decoración pictórica de la pared izquierda de la Capilla Brancacci, Florencia, iglesia del Carmine**

personaje que aparece a la derecha del grupo central de *El Tributo*, no permite suponer, como ha planteado Antal, que los frescos fueran encargados a Masolino, a cuya labor se incorporaría después Masaccio, debido al carácter mucho más conservador de este pintor. Resulta, al menos extraño, que desde los primeros tiempos de la ejecución aparezca Masaccio colaborando en ellos, aunque comenzase su labor algo después de que Masolino iniciase el ciclo. Al menos resulta un problema acerca del cual carecemos de testimonios.

## El ciclo y los artistas

Masaccio realizó los frescos —que no llegó a ver concluidos— simultaneando esta labor con algunos de los trabajos que hemos analizado anteriormente. Junto con él trabajó Masolino, careciendo de fundamentos para afirmar si el trabajo fue iniciado por este pintor en solitario incorporándose después Masaccio, como quizá sea más probable, o por ambos artistas a la vez. En realidad, la colaboración en los frescos de ambos pintores distó mucho de ser una actividad en común en la que realizarían conjuntamente las diferentes composiciones. Salvo algunos ejemplos, en los que ambos artistas intervinieron en la ejecución de una misma composición, cada pintor realizó independientemente las partes asignadas. Y cuando se produjo la colabo-



ración de ambos artistas en la realización de una misma composición, siempre destaca el predominio de la labor realizada por uno de ellos, siendo la del otro una parte sensiblemente menor. Es el caso, por ejemplo, de *El Tributo*, realizada íntegramente por Masaccio salvo la cabeza de Cristo que fue ejecutada por Masolino. O, de *La resurrección de Tabita* realizada por este último, bajo la sugestión de la *maniera* de Masaccio, a quien corresponden las arquitecturas del fondo, organizadas como una escenografía urbana de la ciudad preexistente.

**Decoración de la pared derecha de la Capilla Brancacci, Florencia, iglesia del Carmine**

Todo lo expuesto hace suponer que el comienzo de los trabajos tendría lugar en 1424, año en el que se inicia la colaboración entre Masolino y Masaccio. Nuestro pintor trabajaría hasta 1428, en que parte para Roma donde le sorprende la muerte, dejando su trabajo sin terminar. La conclusión del conjunto se demoró durante algún tiempo, debido a que Felice Brancacci, por su militancia política contraria a los Medicis, fue desterrado de Florencia en 1436. De esta manera el ciclo quedó incompleto, hasta que posteriormente, en fechas que se sitúan entre 1481 y 1485, lo concluyó Filippino Lippi.

La actividad de Filippino Lippi se centró en la realización de otras composiciones de la serie que completaban las historias dedicadas a San Pedro. Lippi completó la composición que representa *La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra.* A su muerte, Masaccio solamente había realizado la mayor parte de la escenografía arquitectónica, algunas figuras del milagro de *La resurrección del hijo del prefecto Teófilo* y casi toda la parte derecha de la

composición que representa a *San Pedro en la cátedra.* Otras composiciones, como *La disputa de San Pedro con Simón el mago y el martirio de San Pedro,* situada en frente de la anterior, *San Pedro en la cárcel visitado por San Pablo* y *San Pedro liberado de la cárcel,* ambas en los compartimentos inferiores de las pilastras, fueron ejecutadas enteramente por Lippi. Es decir, a la muerte de Masaccio se hallaban concluidas las composiciones de los compartimentos del cuerpo superior y las cuatro de los dos del frente de la capilla. Faltaban las del cuerpo inferior —las últimas que habitualmente se realizaban en la decoración de un conjunto— de las que Masaccio sólo había comenzado la del muro de la izquierda.

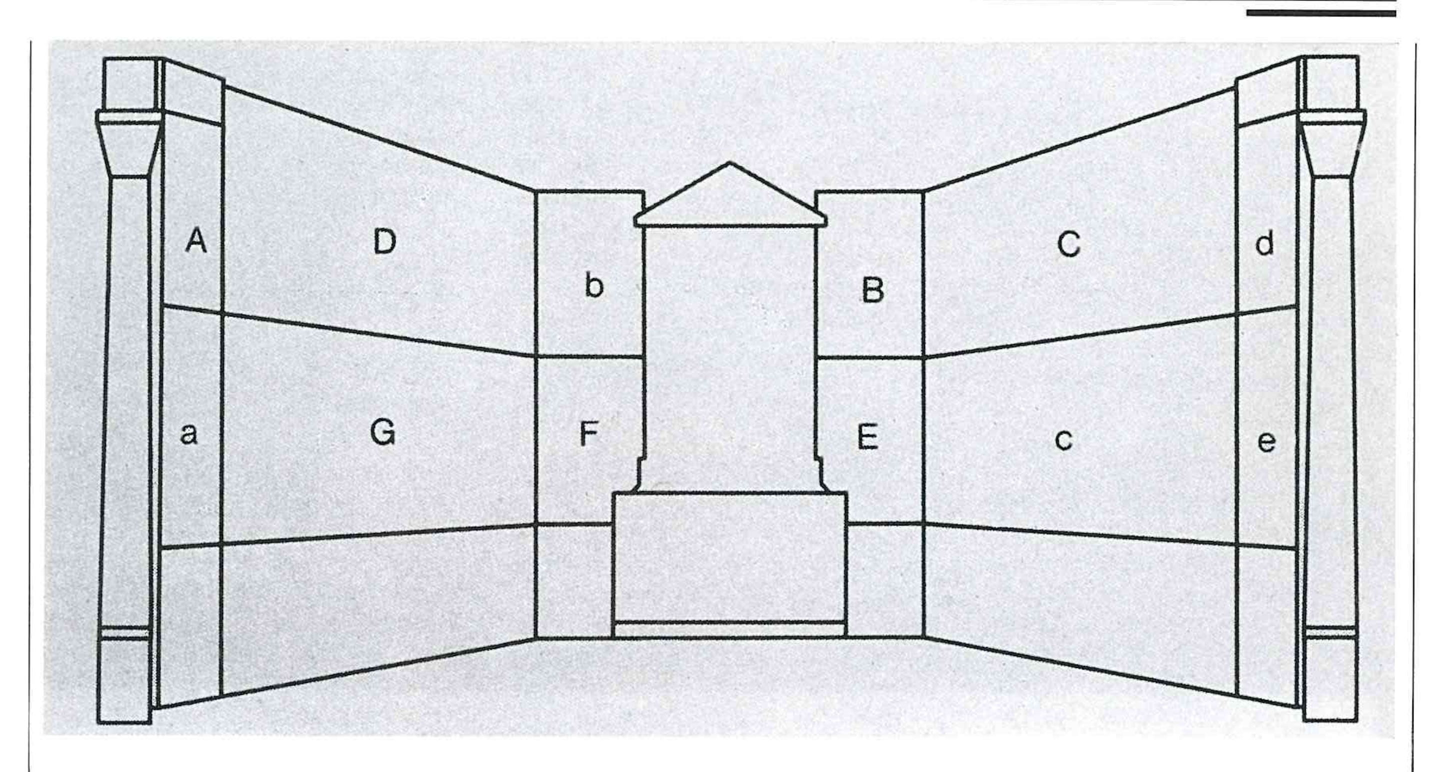
El conjunto de pinturas no ha llegado a nosotros íntegramente, pues algunas de sus partes originales se han perdido con el paso del tiempo. Hoy, las pinturas conservadas se hallan, según veremos, en dos registros superpuestos, pero originariamente existían también pinturas en los lunetos y la bóveda de la capilla, desaparecidas en el siglo XVIII, en la que figuraban los Evangelistas, mientras que en los lunetos laterales se hallaban *La vocación de Pedro y Andrés* y *El naufragio de los Apóstoles* y, a un lado de la ventana, el *Arrepentimiento de San Pedro tras la negación de Cristo,* todas ellas realizadas por Masolino. Otra pintura, mencionada por Vasari como *La resurrección de los muertos* y que es posible interpretar como un milagro de San Pedro, realizada por Masaccio, al otro lado de la ventana, se ha perdido igualmente.

*Las diferentes composiciones se ordenan a la manera de cuadros trasladados al muro*

## Pintura y composición

Las composiciones de los frescos de la Capilla Brancacci se ordenan en dos cuerpos superpuestos siguiendo el esquema compositivo tradicional utilizado ampliamente en la pintura florentina al fresco. Según este procedimiento las diferentes composiciones se ordenan a la manera de *cuadros trasladados* al muro, enmarcados por pilares clásicos con capiteles corintios pintados. Aunque existe una relación temática entre las distintas escenas y una correspondencia entre las estructuras y forma de algunas de las composiciones en relación con su emplazamiento —por ejemplo, entre las cuatro, dos en cada lado, de los muros laterales de la capilla; las cuatro, dos en cada una, de las pilastras de la entrada, y las cuatro del fondo de la capilla—, las pinturas no plantean el desarrollo de una concepción del fresco que rompiese con los límites impuestos por la organización arquitectónica de la capilla. Tendrán que pasar todavía algunos años para que se descubra esta incidencia activa de la decoración como elemento de ficción transformador de la arquitectura.

Las distintas composiciones que decoran la Capilla Brancacci se ordenan como *quadri riportati,* aplicados al muro, unidos temáticamente por la significación general de la iconografía del conjunto y su organización en *quadratura,* sistema que no altera la composición arquitectónica real del conjunto que aparece como marco y soporte de las composiciones. Las pinturas se distribuyen en los muros y pilastras de una capilla de planta rectangular en dos cuerpos. De esta forma, aparecen dos compartimentos superpuestos en cada una de las pilastras, dos grandes composiciones apaisadas, también superpuestas,




Esquema de los frescos de la Capilla Brancacci (según Berti). Los espacios correpondientes a las letras A, B, D, E, F y G fueron pintados total o parcialmente por Masaccio. Los correspondientes a las letras a, b, c, d y e fueron realizados por Masolino

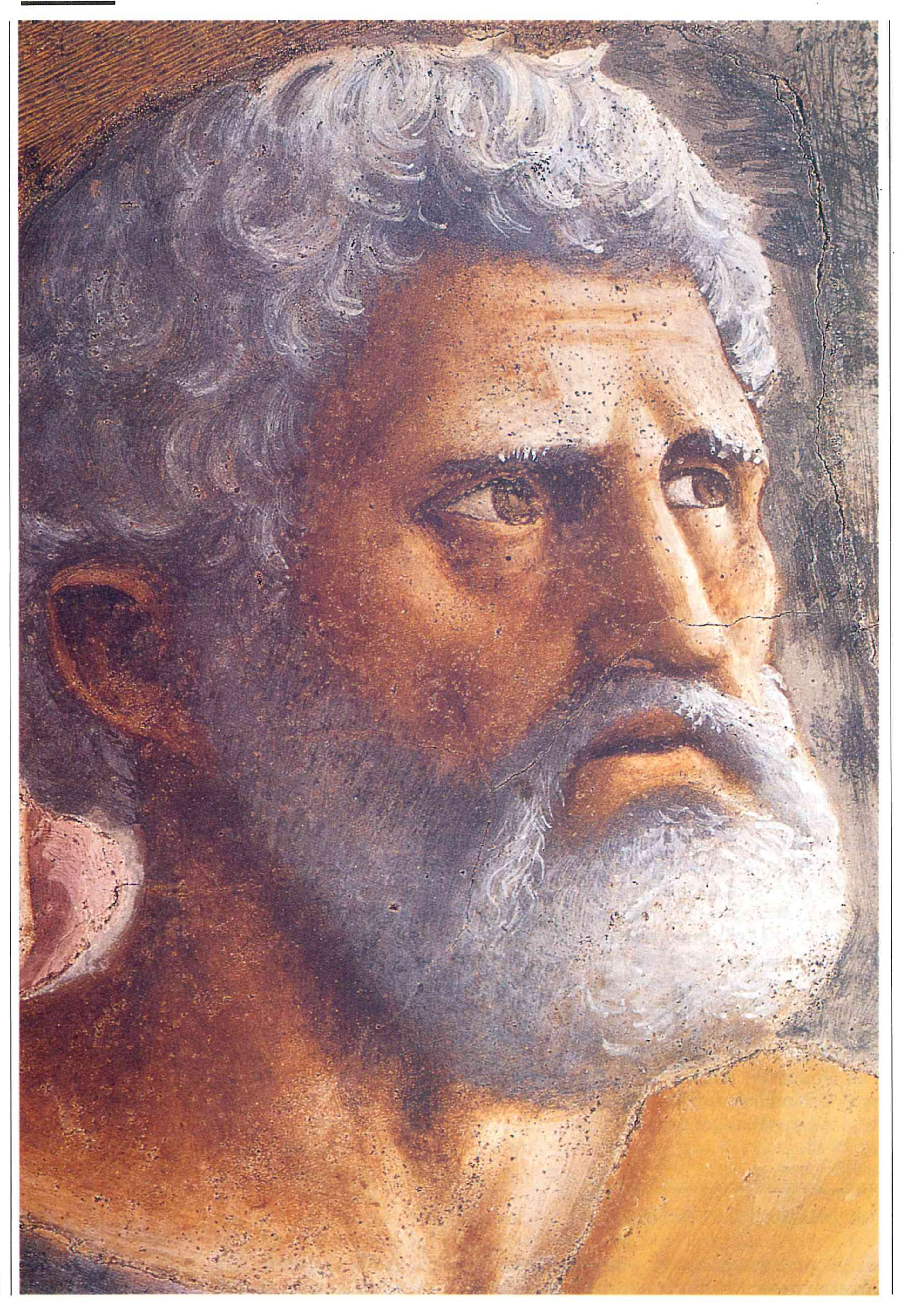
en los muros laterales de la capilla y otras dos con la misma disposición en cada uno de los lados del altar al fondo de la capilla.

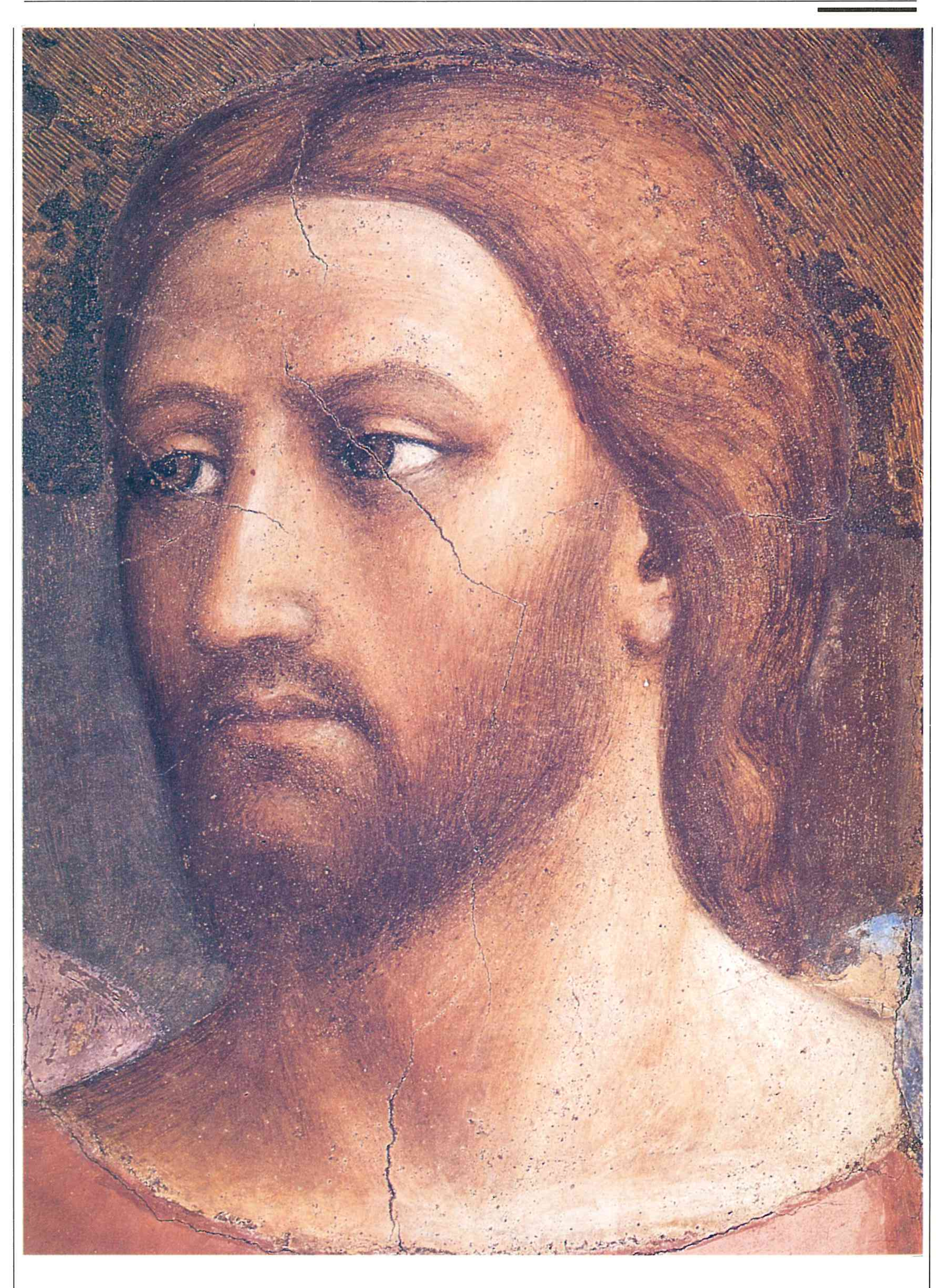
Los frescos conservados se ordenan observando una simetría bilateral y en correspondencia compositiva con los opuestos. En las pilastras de ambos lados se hallan, en el compartimento superior izquierdo *La expulsión del Paraíso terrenal de Adán y Eva*, pintado por Masaccio y *San Pedro en la cárcel, visitado por San Pablo*, pintado por Filippino Lippi en el inferior. En los compartimentos de la pilastra de la derecha se representan, *Adán y Eva en el paraíso terrenal*, en el compartimento superior, pintada por Masolino, y, en el inferior, *San Pedro liberado de la cárcel*, ejecutado por Filippino Lippi. Los grandes paramentos laterales de la capilla contienen las cuatro composiciones mayores —dos a cada lado, superpuestas— de la capilla. La superior de la izquierda representa *El Tributo*, realizada por Masaccio, y debajo *La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra* que dejó inconclusa Masaccio y fue terminada por Filippino Lippi.

En la parte superior del paramento de enfrente se representa *La resurrección de Tabita*, realizada en colaboración por Masaccio y Masolino y, en el compartimento inferior, *La disputa de San Pedro con Simón el mago y el martirio de San Pedro* realizada íntegramente por Lippi. Al fondo de la capilla, en los cuatro compartimentos se representan *La predicación de San Pedro* (superior izquierdo), realizada por Masolino, y *San Pedro curando a los enfermos con su sombra* (inferior izquierdo) pintado por Masaccio; *El bautismo de los neófitos* (superior derecho) de Masaccio, y *La distribución de los bienes y muerte de Ananías* (inferior derecho), también de Masaccio.

## La imagen y el relato

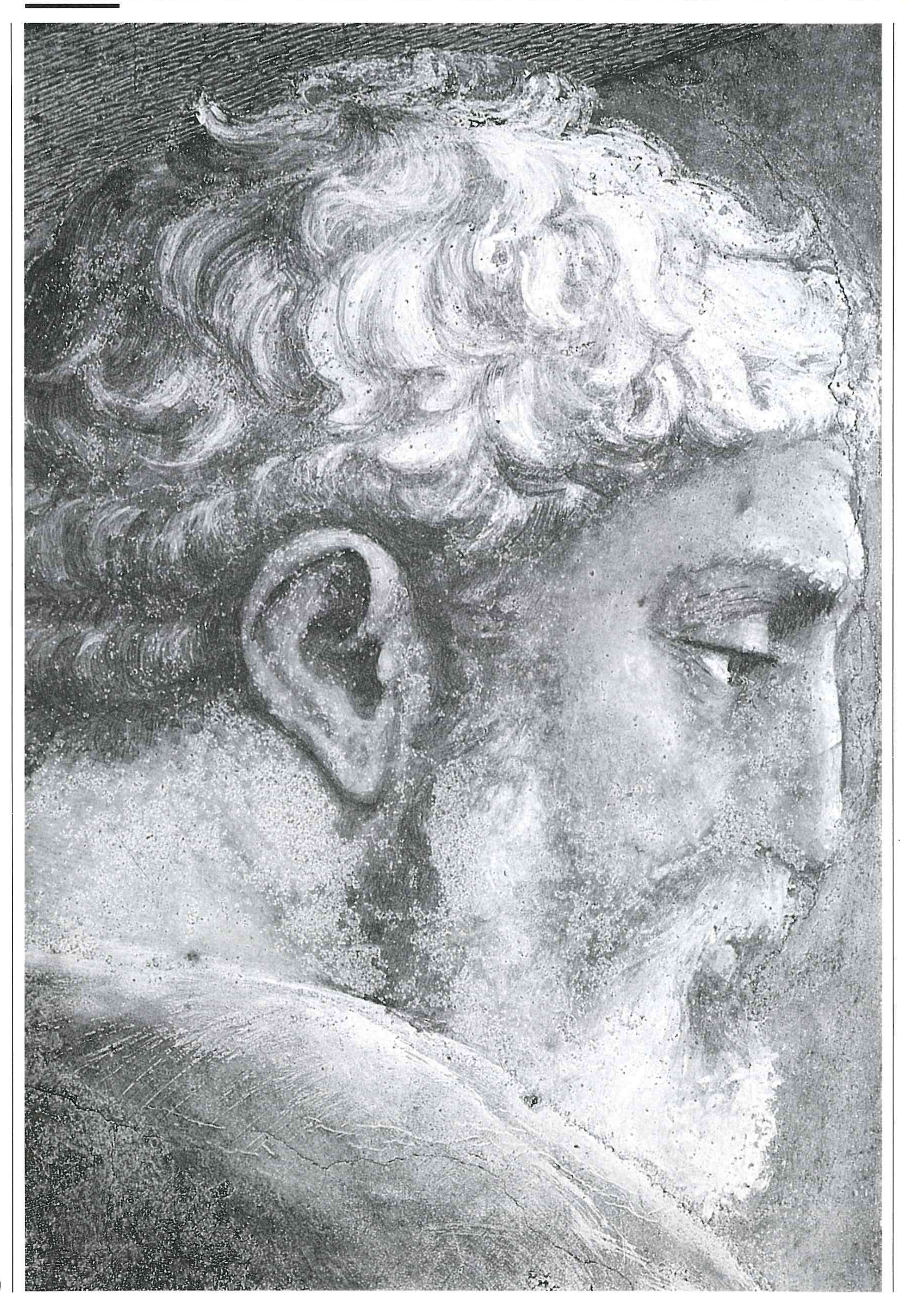
Según vemos, la temática conforma un ciclo dedicado a San Pedro que, por los motivos arriba expuestos, va más allá de la simple





San Pedro en un detalle de *El Tributo*, por Masaccio, Florencia, Capilla Brancacci

Cristo en un detalle de *El Tributo*, Florencia, Capilla Brancacci



representación de escenas de la vida del santo. Pues desarrolla un programa en el que la temática religiosa se vincula a determinados aspectos de la vida del comitente. En el Quattrocento italiano las composiciones religiosas, al igual que las mitológicas, no aparecen como representaciones puras y literales de uno u otro signo. Por el contrario, plantean referencias y significados en los que se articula una serie de metáforas alusivas a los comitentes.

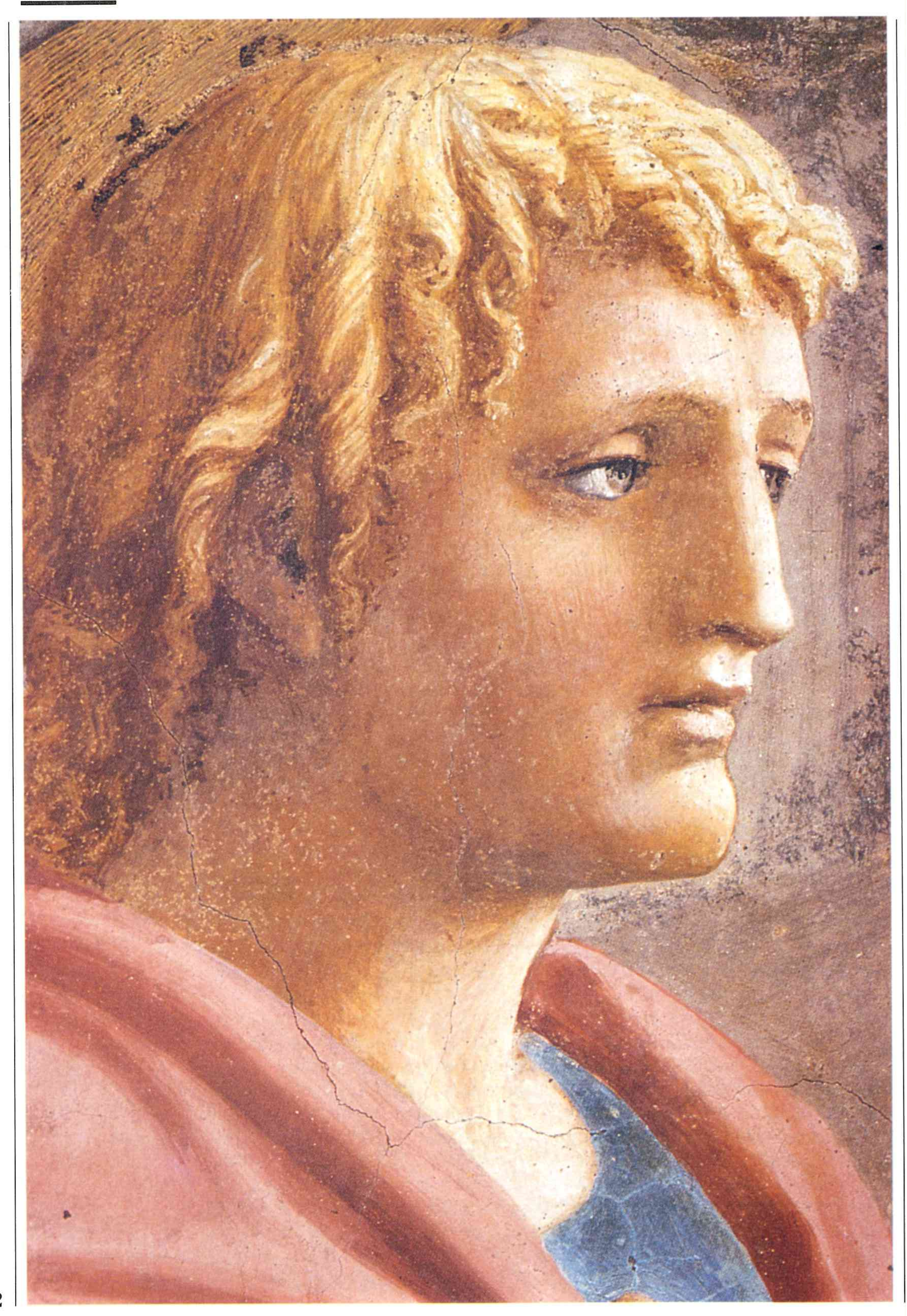
San Pedro era patrón, entre otras profesiones, de los marineros y de los comerciantes del mar, entre los que en Florencia, como hemos visto, Felice Brancacci era un prestigioso representante. En algunas composiciones, como *El Tributo*, esta relación entre la advocación y la identidad del comitente deja de ser una referencia o una suposición, para hacerse explícita en la identificación entre la riqueza y el mar a través del pez del que, por mandato de Cristo, San Pedro obtiene el tributo. Antal, entre otros, ha subrayado el contenido marinero y comercial de algunas composiciones, como *El Tributo* o *El naufragio de los Apóstoles*, asociándolas con la condición de mercader y cónsul del mar de Felice Brancacci. En *El Tributo, Felice Brancacci* —en la suposición de F. Antal— *querría expresar la idea de que la riqueza del Estado procedía del mar, máxime en un momento en el que se habían abierto nuevas posibilidades comerciales, en el tráfico con Oriente, debido a que la República disponía del puerto de Pisa.*

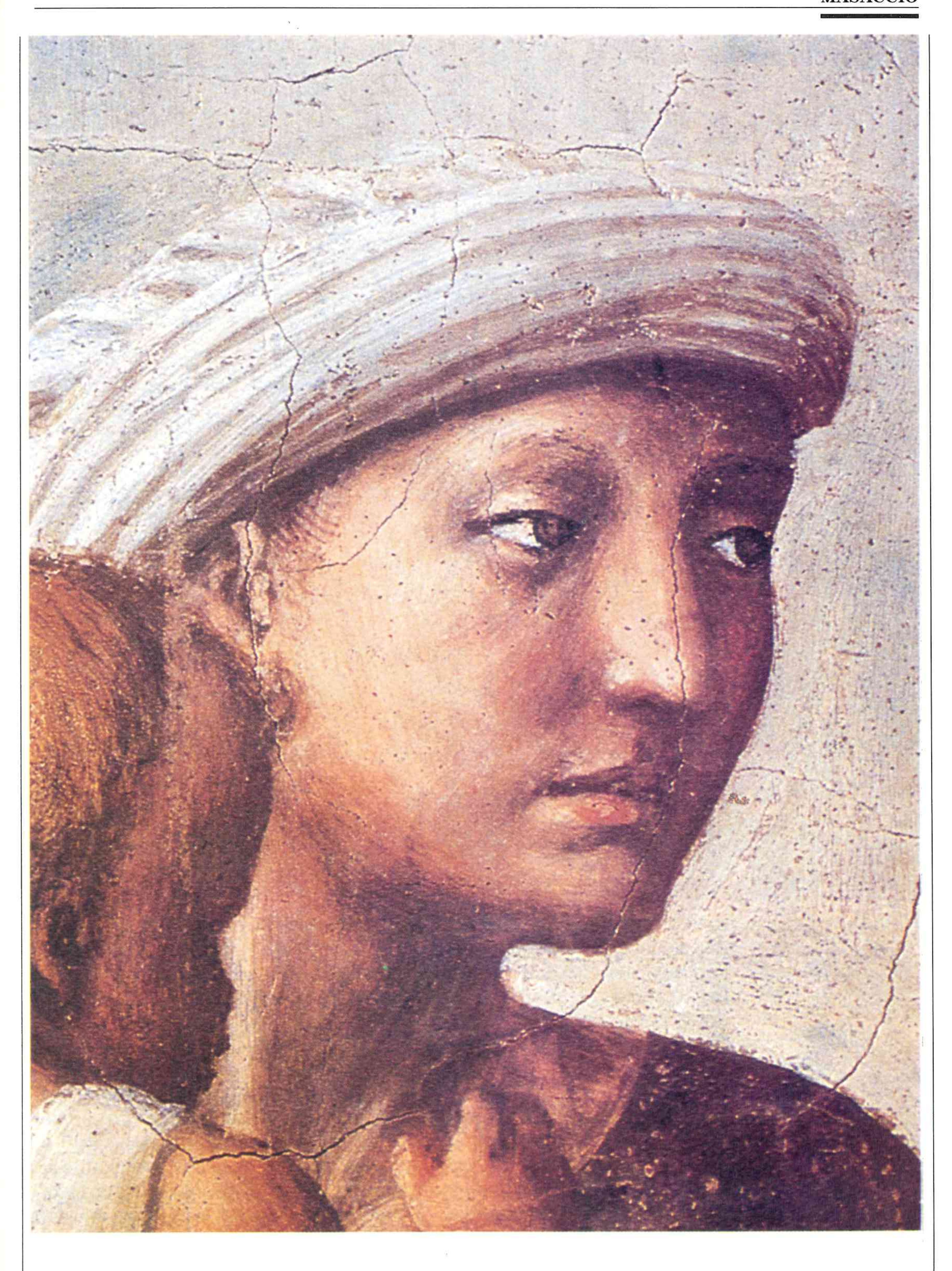
Es evidente que Masaccio tuvo que ajustarse a una temática impuesta renunciando en algunas composiciones a la idea de la unidad de acción que preside algunas de sus obras y que constituye un principio fundamental del nuevo lenguaje. Es el caso, por ejemplo de *El bautismo de los neófitos* y, especialmente de *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal*, en la que el dramatismo de la acción se concentra en los personajes en el momento de ser expulsados del Paraíso por el ángel. Masaccio, para el desarrollo de la acción, ha recurrido a los tres componentes esenciales del relato: el ángel, la puerta del Paraíso y Adán y Eva. En cambio, en *El Tributo* asistimos a una multiplicación de secuencias desarrolladas en un mismo escenario. Aunque Masaccio concentra la acción en el grupo central presidido por Cristo, tuvo que integrar en un mismo espacio tres acciones que suceden en tiempos distintos. Junto al recaudador de impuestos, en el centro de la composición, aparecen San Pedro y Jesús en el momento en que le dice: «... *vete al mar y echa el anzuelo, y el primer pez que saques tómalo, y abriéndole la boca, hallarás un estáter; tómalo y entrégalo a ellos por mí y por ti* (San Mateo, 17, 27).

A la izquierda, en un segundo plano de la composición aparece San Pedro en el momento de extraer el estáter y, a la derecha, en primer plano, el momento en que lo entrega al recaudador. Masaccio ha seguido un sistema de narración en el que distintos acontecimientos se representan en un solo espacio. Sin embargo, ha organizado las tres secuencias como partes de un mismo relato, como si fueran acontecimientos que se producen en un solo instante. La figura de Cristo, cuya cabeza se halla en el centro de la composición, establece una referencia que crea un punto de acción aparentemente único que determina los gestos, actitudes y la tensión de los diferentes personajes que forman parte del relato.

Si, como hemos visto, en *El Tributo* Masaccio plantea un esque-

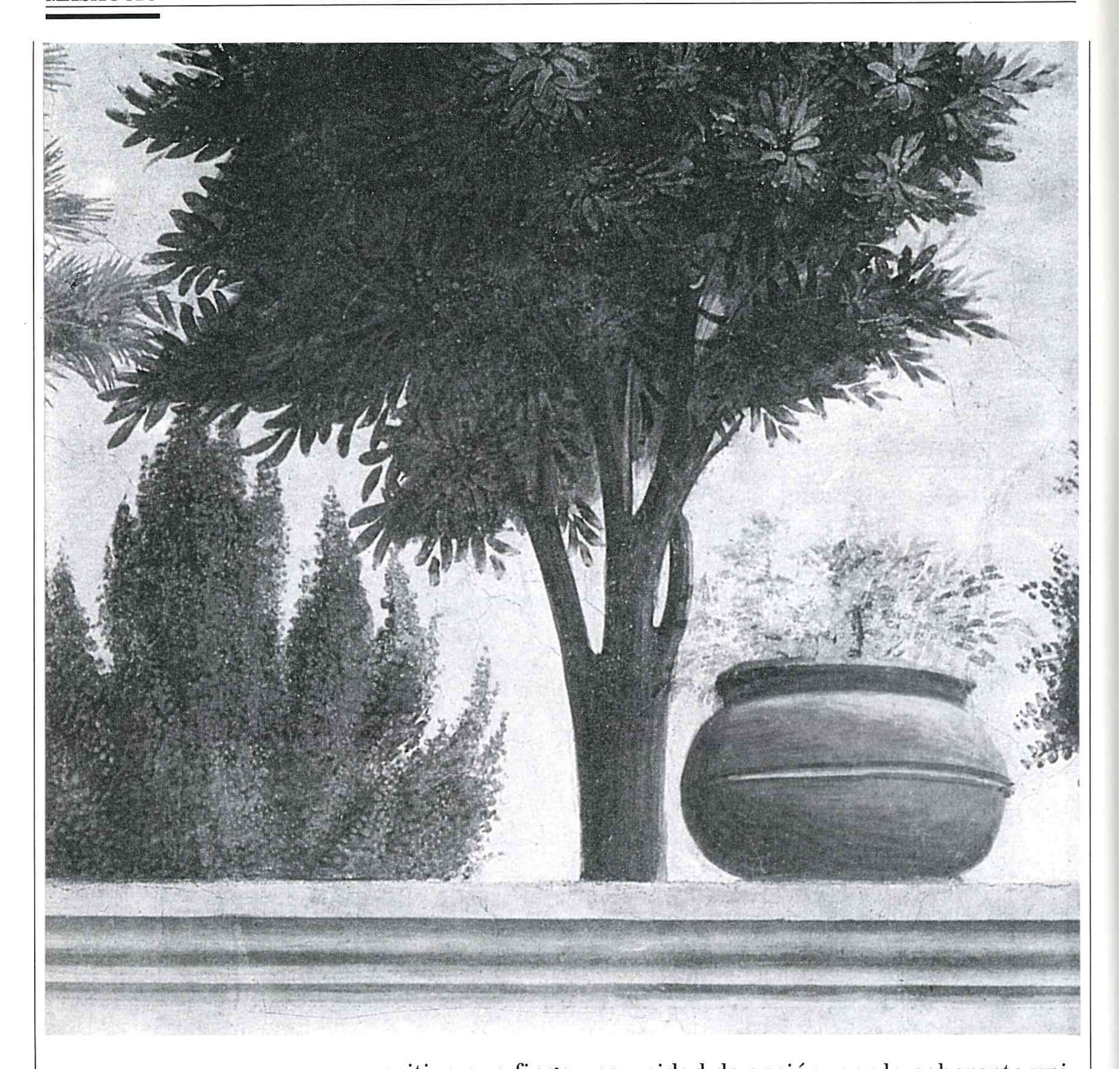
**San Pedro en un detalle de *El Tributo*, por Masaccio, Capilla Brancacci**





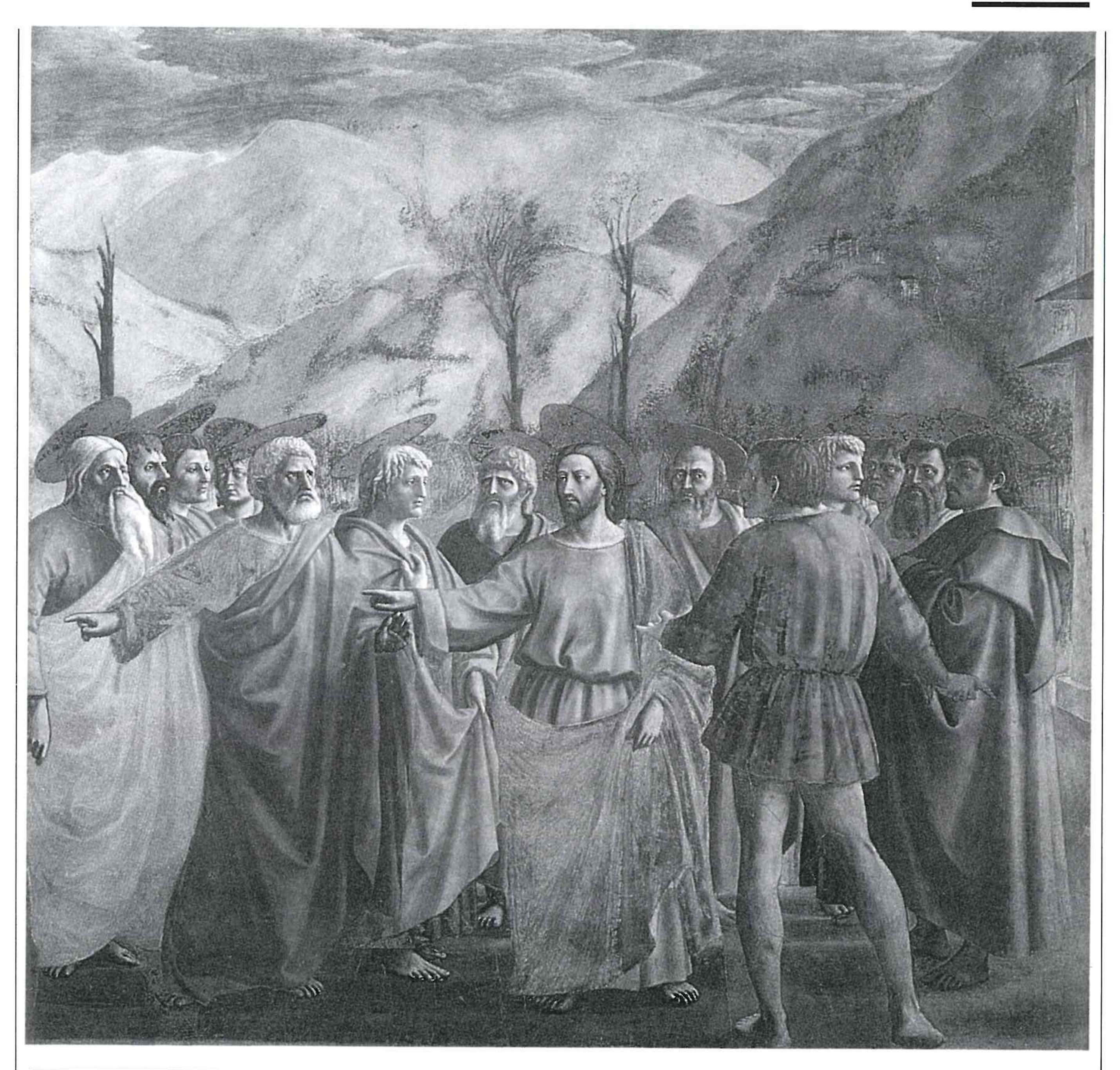
Personaje de la escena de *El Trributo*, por Masaccio, Capilla Brancacci

Detalle de *La distribución de bienes y muerte de Ananías*, por Masaccio, Capilla Brancacci



ma compositivo que finge una unidad de acción, por la coherente unidad de la representación perspectiva del escenario, en otras representaciones del ciclo, actúa a la inversa: dos composiciones distintas se organizaron partiendo de un esquema perspectivo común. En el fondo de la capilla, en los registros inferiores a ambos lados del altar, Masaccio representó las mencionadas composiciones, *San Pedro curando a los enfermos con su sombra* (izquierda) y *Distribución de los bienes y muerte de Ananías* (derecha). Masaccio ha desarrollado el esquema perspectivo de ambas composiciones como si se tratase de una sola representación. Como ha notado Parronchi, las dos composiciones proceden de un solo esquema perspectivo. En este sentido, Masaccio ha utilizado los elementos arquitectónicos como referencia geométrica de la perspectiva de las dos escenas, si bien cada una de ellas aparece como una representación independiente. Con ello, el pintor establecía, en el marco de la rigidez de la composición en *quadratura*, una serie de referencias entre las composiciones, desarrollando de una forma elemental un intento de transformación de las leyes impuestas por la estructura arquitectónica del edificio.

Detalle de *San Pedro en la cátedra*, por Masaccio, Capilla Brancacci

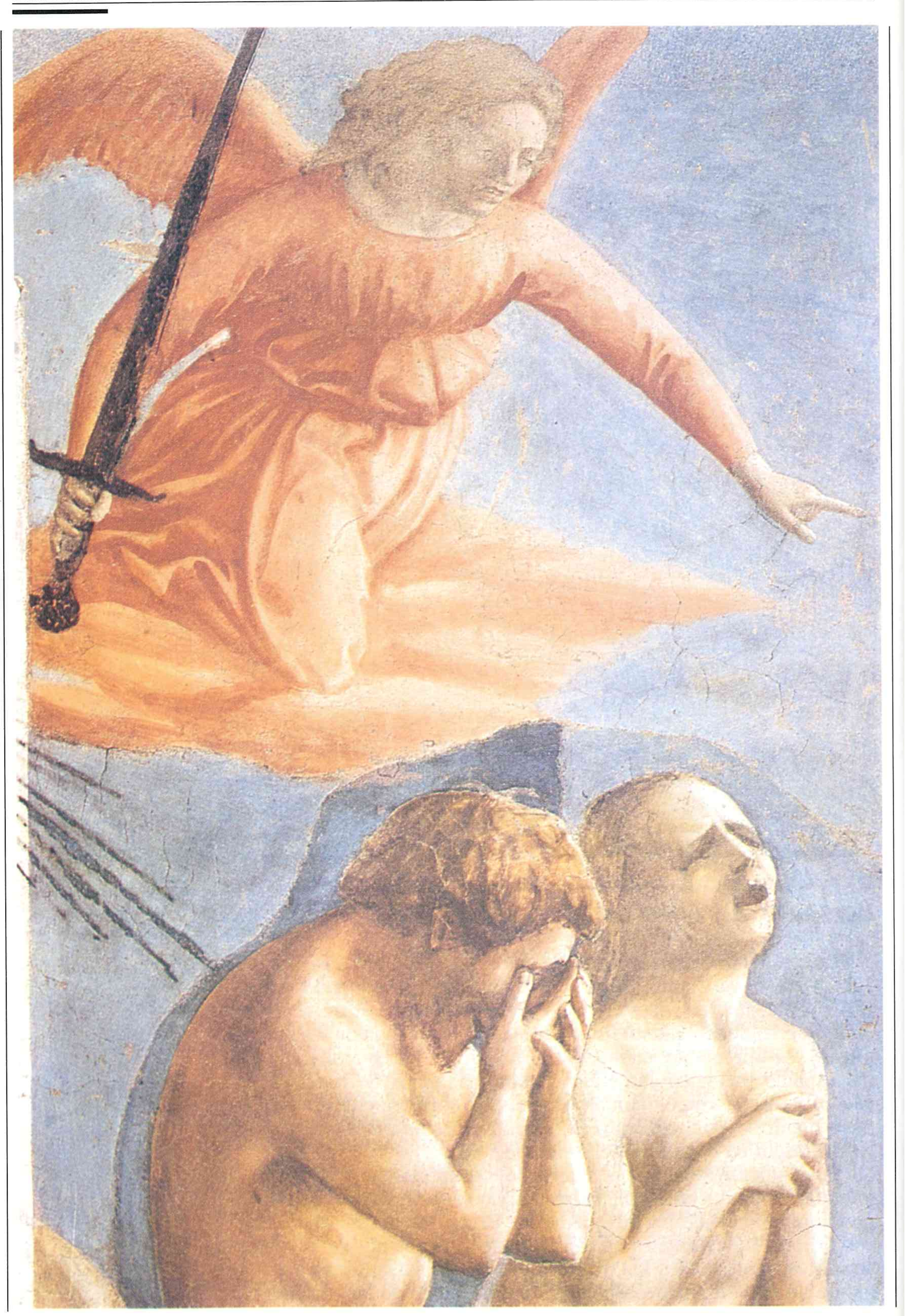


Grupo central de *El Tributo,* por Masaccio, Capilla Brancacci

## Perspectiva y observación empírica

Puede decirse que durante los años en los que Masaccio realiza los frescos de la Capilla Brancacci y pinta *La Trinidad* de Santa María Novella, la perspectiva, como método normativo de representación, queda plenamente definida. Masaccio se desliga de las indecisiones que se apreciaban en sus obras anteriores y desarrolla una visión del espacio pictórico sometida a unos principios de regulación. En este proceso desempeñó un papel decisivo, según hemos advertido anteriormente, el conocimiento de las experiencias e investigaciones de Brunelleschi en el campo de la perspectiva.

La evolución seguida por Masaccio, desde una perspectiva intuida a un desarrollo científico de la misma, no se explica si no es mediante un conocimiento de las búsquedas de Brunelleschi que completarían sus propias indagaciones en lo referente al problema de la representación espacial que en las obras anteriores se basaba casi exclusivamente en el tratamiento escenográfico derivado de las arquitecturas.





Detalle de *La expulsión de Adán y Eva*, por Masaccio, Capilla Brancacci

San Pedro y el recaudador de impuestos en un detalle de *El Tributo*, por Masaccio

Sin embargo, si las investigaciones de la perspectiva lineal, basadas en la aplicación de los principios geométricos, eran un recurso interdisciplinar válido por igual para arquitectos, escultores y pintores, en los frescos de la Capilla Brancacci, Masaccio desarrolla, en relación con la representación espacial, unos planteamientos derivados de *una práctica específicamente pictórica.* Lo cual es algo que se halla en sintonía con otras indagaciones en otros campos como algunas obras realizadas por Donatello, como en su relieve *San Jorge y el dragón* (1420, Florencia, Or. San Michele) y Ghiberti en las segundas puertas que realiza para el Baptisterio florentino. Es decir, tanto los escultores, como los pintores y los arquitectos, investigaron los problemas de la perspectiva como método de representación espacial y de proyección arquitectónica pero sin olvidar el componente específico de cada uno de los medios plásticos.

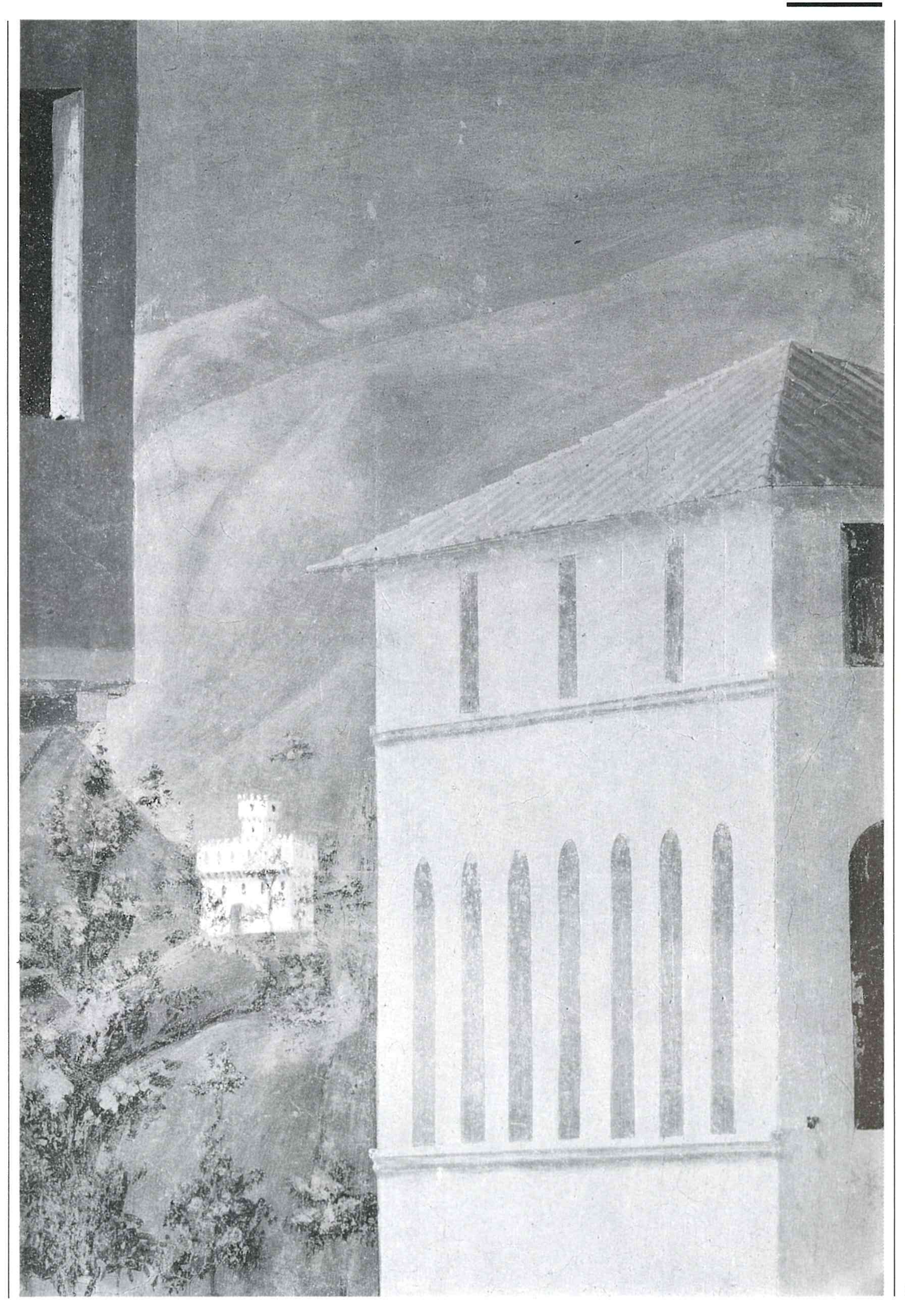
Ghiberti, en sus segundas puertas, acomete la representación perspectiva desarrollando la composición de acuerdo con un esquema monofocal y una observación precisa de las distancias expresada en la escala decreciente de las figuras; pero también introduce una atención por la función del contorno en relación con la idea de profundidad, concretando más los de las figuras u objetos del primer término y difuminando progresivamente los de los planos medios y del fondo. En los frescos de la Capilla Brancacci, Masaccio planteó un desarrollo paralelo al descrito desde las amplias posibilidades que le ofrecía un lenguaje pictórico plenamente desligado de los convencionalismos del Internacional.

En las principales composiciones, Masaccio simultanea los elementos de la perspectiva, apoyada en la escenografía proporcionada por los elementos arquitectónicos o las soluciones específicas de la pintura. En *El Tributo,* por ejemplo, el centro de la composición está presidido por la cabeza de Cristo, al parecer la única parte de la composición que fue realizada por Masolino. A la derecha, la casa que figura en el pasaje evangélico (San Marcos, 17, 25), se articula la referencia visual de la organización perspectiva del conjunto, dependiente de un punto significativamente relevante: la cabeza de Cristo.

Pero junto a la referencia geométrica de la perspectiva a través de las arquitecturas, Masaccio ha dado un tratamiento particular a otros dos elementos determinantes de la concepción tridimensional del conjunto. Por un lado, el papel atribuido al color, con tonos vivos y calientes en primer término y fríos y desleídos en el paisaje del fondo. Por otro, el progresivo desenfoque e imprecisión de los contornos, paralelo a la disminución de la escala de las figuras y al juego innovador de los escorzos como la figura de espaldas del recaudador de impuestos. Pero lo más notable, como elemento de articulación del espacio perspectivo, es el tratamiento de la luz.

En las composiciones de Masaccio de la Capilla Brancacci, la luz que incide sobre las figuras, destacando su monumentalidad clásica, se entiende como elemento determinante de la atmósfera que se introduce entre los objetos y crea un efecto revolucionario en la representación del espacio pictórico tridimensional. En este sentido, Masaccio desarrolló un tratamiento de la perspectiva específicamente pictórico, acudiendo a los recursos que su condición de pintor le facilitaba. También puede decirse que en los frescos de la Capilla Brancacci, Masaccio definió el nuevo lenguaje del Renacimiento, inaugurando una nueva *maniera* que elevaba la pintura a una cate-

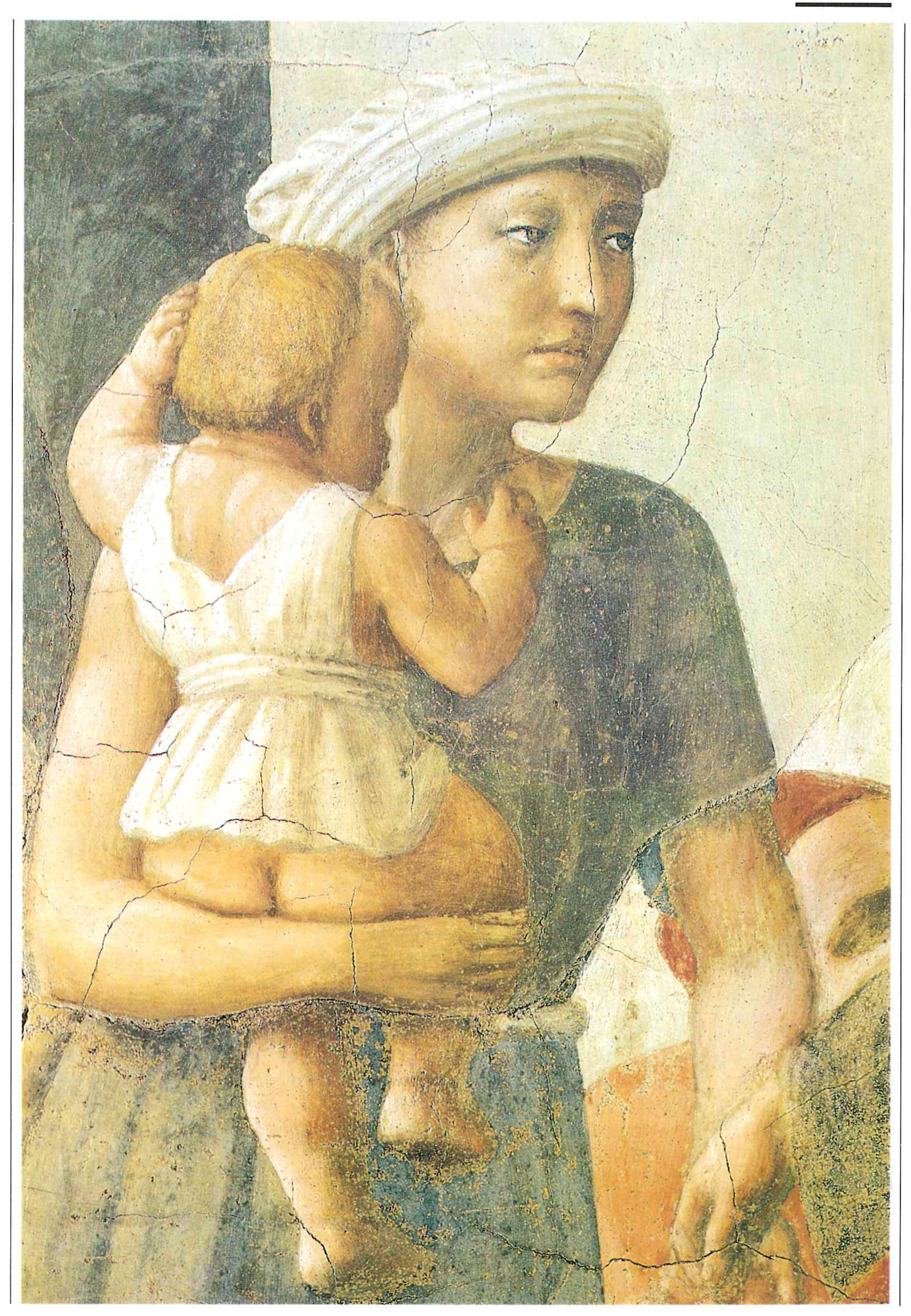
**Detalle arquitectónico de *La distribución de bienes y muerte de Ananías*, por Masaccio, Capilla Brancacci**





*La expulsión de Adán y Eva*, por Masaccio, Capilla Brancacci

Detalle de *La distribución de bienes y muerte de Ananías*, por Masaccio, Capilla Brancacci



goría digna del parangón con los antiguos y a Florencia como una nueva Roma.

Ahora bien, en sus elementos específicos, la pintura de Masaccio no creó los fundamentos académicos para una definición precisa de la *maniera* florentina. Masaccio, artista que fundamenta su pintura en el dibujo, no subordina a este componente todos los elementos de la pintura. Hasta el punto de que, en algunos planteamientos, el dibujo es desplazado por la potente presencia de otros componentes como la luz, como elemento que se interpone entre los volúmenes y se funde con ellos llegando a diluirlos en la representación de un ambiente atmosférico unitario. De alguna manera, y desde una perspectiva distinta, es lo mismo que cincuenta años después realizará Leonardo en sus indagaciones en torno a la perspectiva aérea. El dibujo, como fundamento hegemónico de la pintura, definidor de una manera florentina de concebir el arte de la pintura, se ve desplazado cuando la representación del espacio se entiende como una conjunción entre la perspectiva lineal y la representación ambiental y atmosférica del mismo.

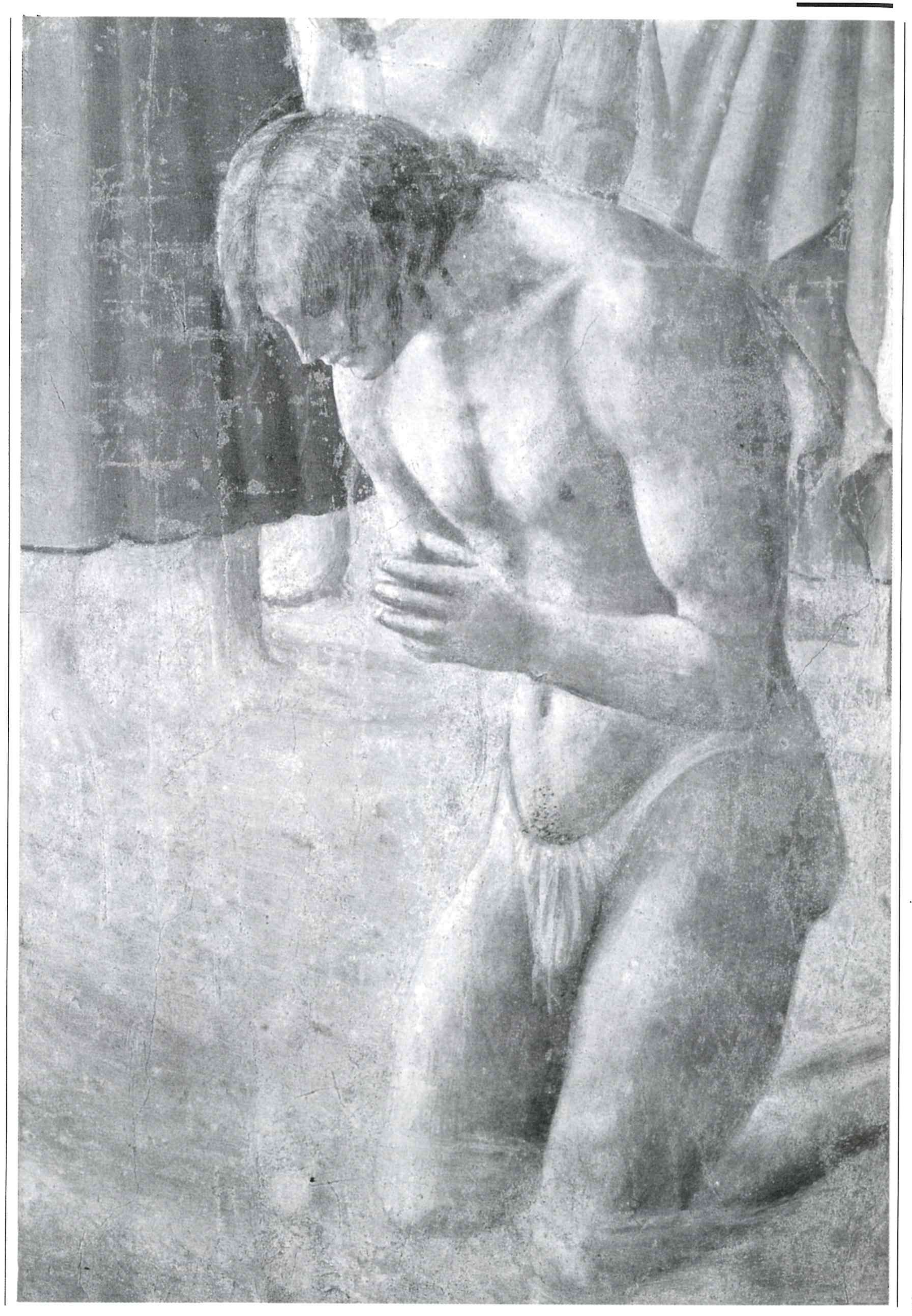
En los frescos de la Capilla Brancacci, Masaccio experimentó un sistema de representación en el que se conjugan la perspectiva como método científico y normativo de representación y el valor de la observación empírica de la naturaleza. A esto se debe el efecto que producen sus figuras, a veces, plasmadas como referencia de los modelos clásicos de la escultura, y su ubicación en un espacio real, con los juegos y la metamorfosis que experimentan los objetos con los cambios de luz. Hasta el punto de que las figuras que evocan modelos antiguos, al estar representadas de esta forma, se ofrecen como auténticos modelos escultóricos introducidos en una realidad representada por el pintor.

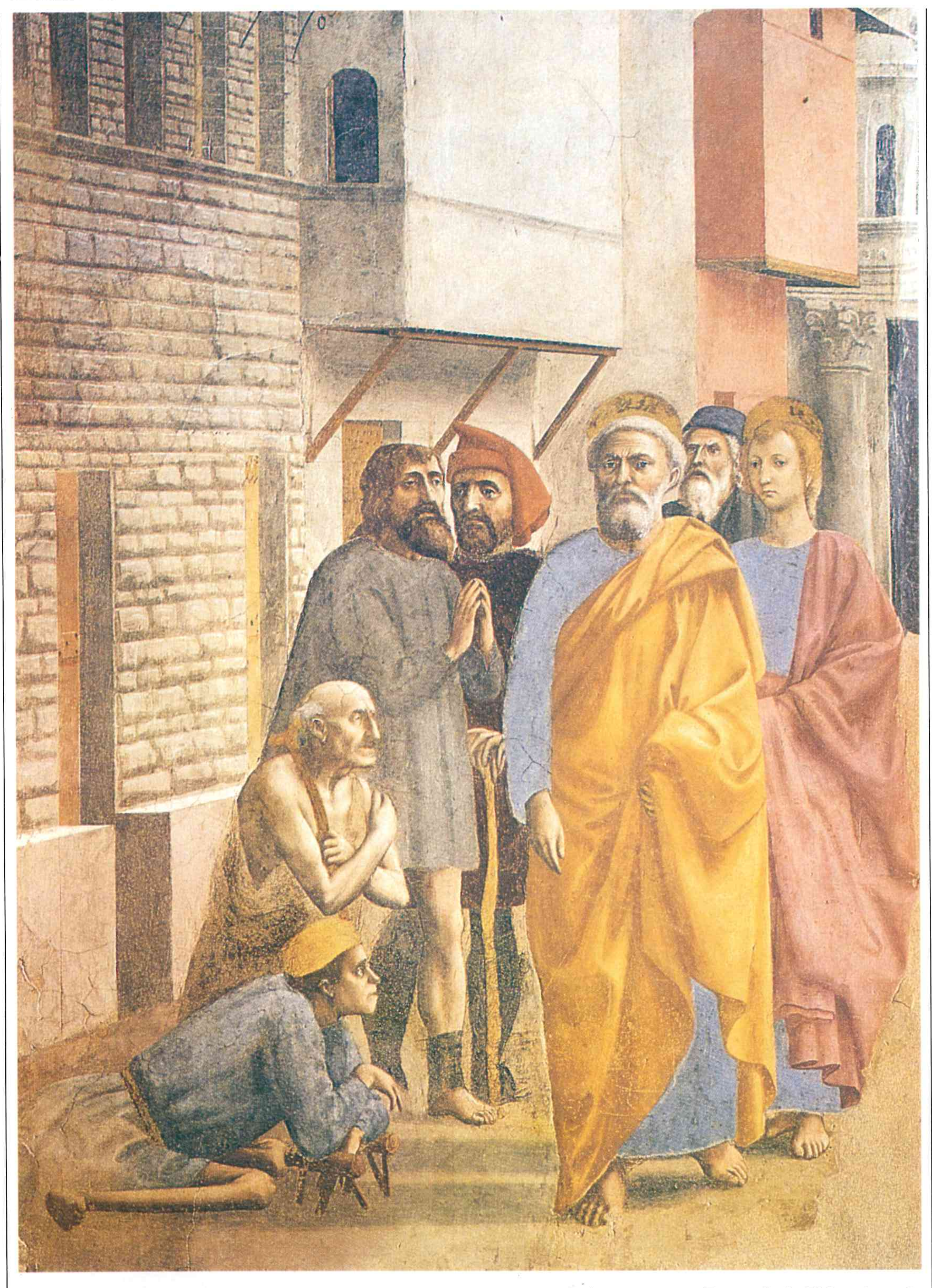
En este orden de cosas la pintura de Masaccio se presenta como un equilibrio entre investigación y percepción, entre el valor conferido a los modelos y la preocupación por la realidad, y entre la atención por la naturaleza y el culto a la *idea*. Porque la formulación del nuevo lenguaje, lejos de ser una *recuperación* o una *aplicación* de principios, al no plantearse como mera imitación de lo antiguo, fue el resultado del desarrollo conjunto de la teoría y la práctica.

## Las *citas* de la Antigüedad

En las obras estudiadas anteriormente se ha hecho frecuentemente mención de las referencias a obras de la Antigüedad que aparecen en la pintura de Masaccio. En este sentido, junto a los balbuceos en el descubrimiento de la perspectiva, aparecen referencias a modelos de la Antigüedad en obras tan tempranas como la figura del Niño de la tabla central del *Políptico de San Juvenal*, el niño de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* o la tabla central del *Retablo de Pisa*. Se trataba, según vimos, de referencias a modelos de la Antigüedad que aparecían como elementos de un vocabulario que todavía no había logrado articularse en un nuevo lenguaje. Sin embargo, cuando esto se produce, como es en los frescos de la Capilla Brancacci, en la que el problema de la representación y el relato, la proporción de las figuras y el sistema perspectivo, establecen la definición de un nuevo lenguaje,

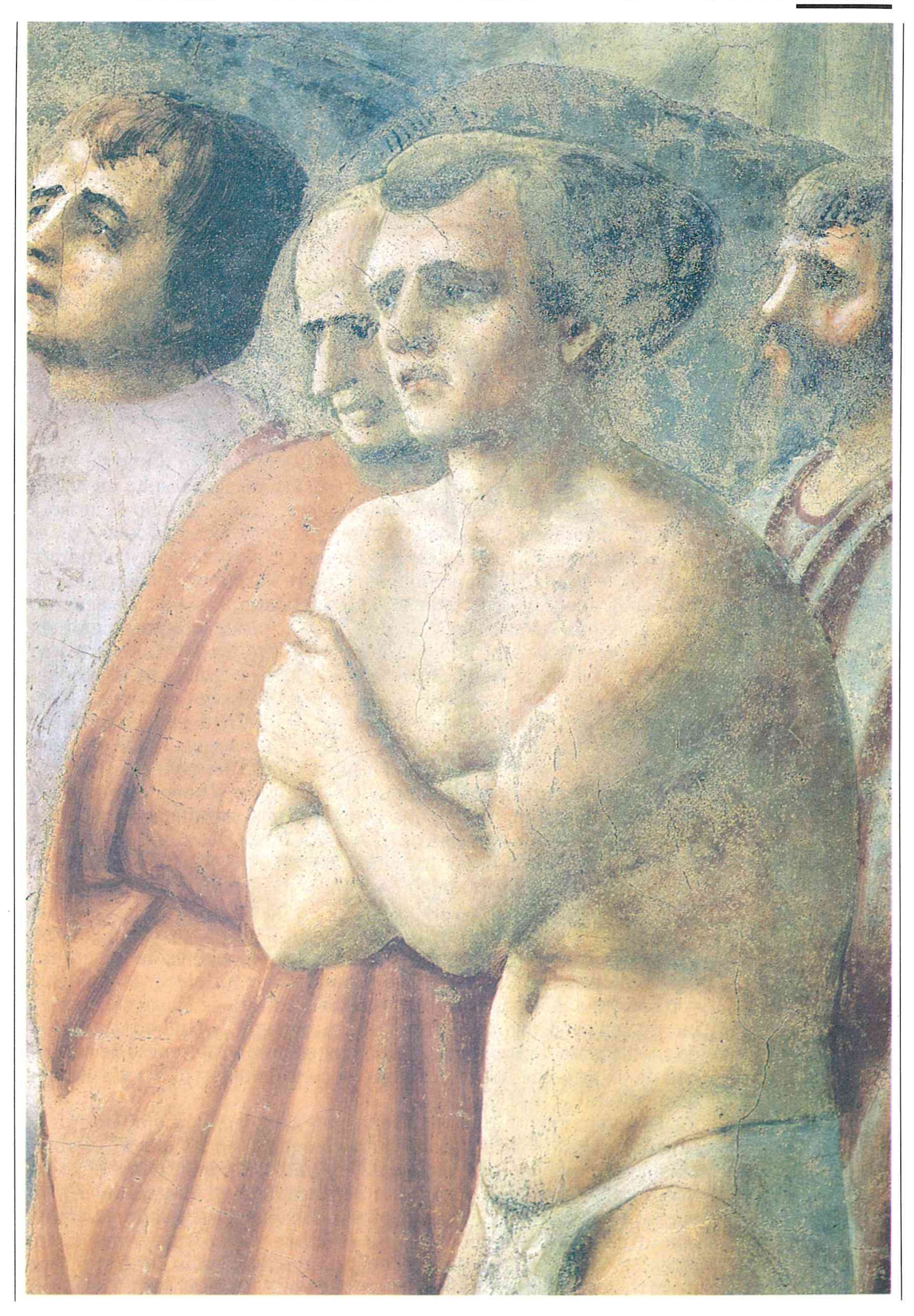
**Personaje de *El bautismo de los neófitos*, por Masaccio, Capilla Brancacci**





*San Pedro curando con su sombra*, por Masaccio, Capilla Brancacci

Personaje de *El bautismo de los neófitos*, por Masaccio, Capilla Brancacci



Masaccio continuó utilizando estas referencias o *citas* de los modelos antiguos. Y lo hizo no solamente con una finalidad de imitación o de utilización de unos modelos, ante la carencia de soluciones para determinados problemas de la representación.

En todos los casos en los que Masaccio utiliza *citas* se pone de manifiesto cómo éstas procedían de la escultura, debido a que, en el campo figurativo, eran prácticamente los únicos testimonios disponibles para el pintor. A este respecto, se ha señalado cómo en *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal* Masaccio recurrió para la representación de ambas figuras a modelos clásicos, como Marsias, para el torso de Adán y las venus púdicas grecorromanas para el esquema compositivo del cuerpo de Eva. Igualmente son evidentes las citas de modelos de la escultura clásica en algunas figuras de *El Tributo*, como en la figura de apóstol situada detrás de la mano extendida de Cristo, si bien toda la ordenación de las figuras remite a relieves romanos con representaciones de cortejos. Y lo mismo podría decirse de la figura que aparece de perfil a la derecha en *La resurrección del hijo de Teófilo.*

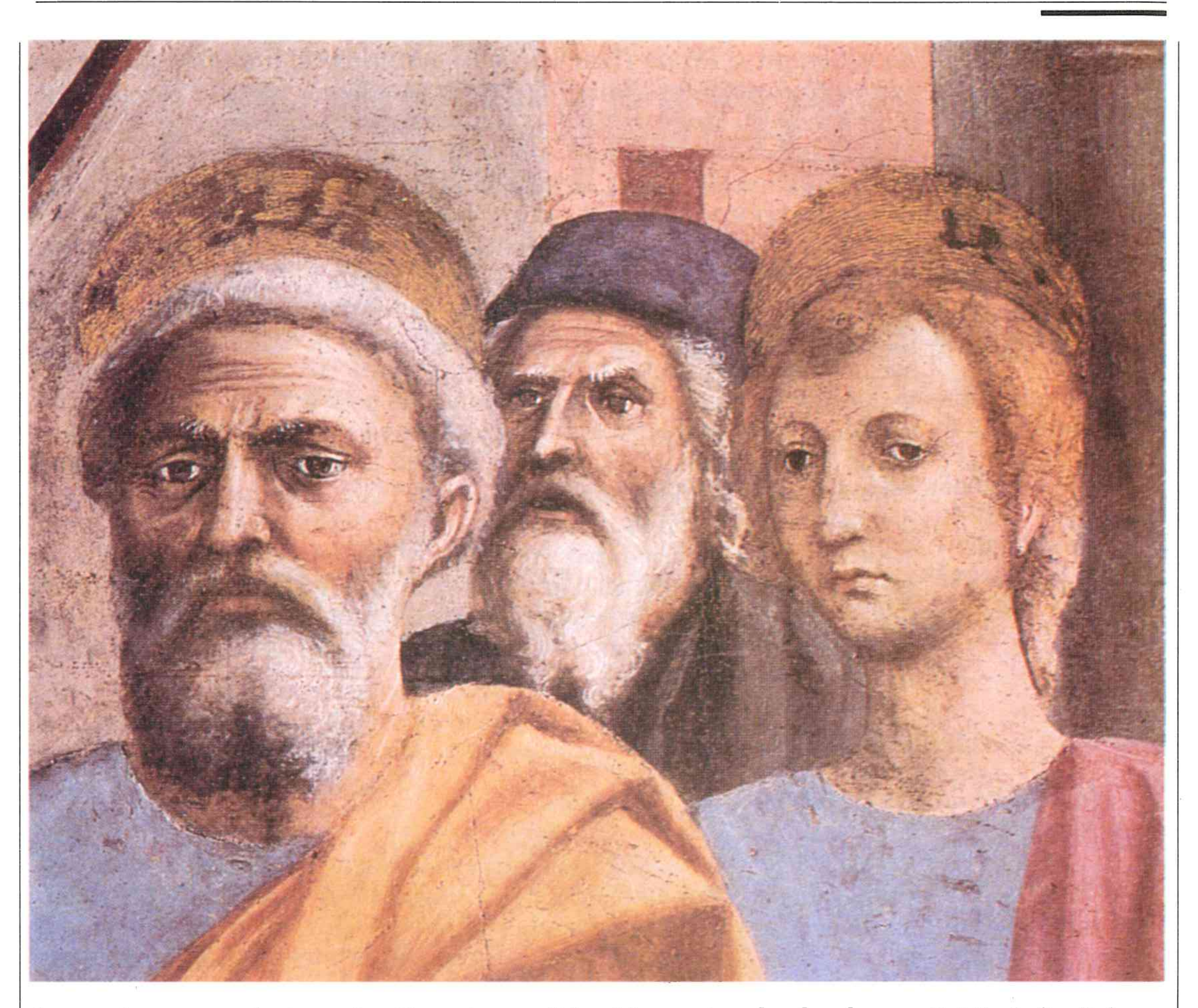
Que Masaccio se sirvió de modelos clásicos en un deseo de emular y establecer un nexo con el arte de la Antigüedad resulta un hecho evidente. Sin embargo, debe destacarse cómo el artista no recurrió a realizar todas las figuras de sus composiciones planteándolas con el criterio de reproducir o aludir a los modelos clásicos. En sus composiciones se produce una combinación entre la representación de figuras con la apariencia de estar tomadas del natural, si bien de acuerdo con una proporción clásica, y las que se inspiran ostentosamente en los modelos de la Antigüedad. Dicho fenómeno no debe interpretarse como fruto del azar o del capricho sino que desarrolla una idea coherente por parte de Masaccio —que también acomete en otros aspectos de su pintura, como son los motivos decorativos y escenográficos de la arquitectura— en el uso de las referencias a los modelos clásicos que aparecen tratadas con el criterio de auténticas *citas.* Pues no se trata de la *persistencia* de modelos antiguos o de su uso indiscriminado, sino de un empleo que comporta una estrategia orientada a desarrollar un *argumento.*

*Son evidentes las citas de modelos de la escultura clásica en algunas figuras de* El Tributo

La *cita*, desde antiguo, ha tenido un carácter esencialmente literario. Utilizada fundamentalmente en obras jurídicas, teológicas, científicas o filosóficas, el uso de una *cita*, es decir, de un fragmento de texto procedente de otro texto, que se introduce en un nuevo contexto, ha tenido siempre un valor de autoridad. Su empleo se generalizó como referencia a una autoridad para avalar y fortalecer la validez y verosimilitud del propio argumento. En la pintura de Masaccio, lo mismo que en las primeras esculturas renacentistas de Ghiberti, las *citas* de modelos de la Antigüedad se utilizaban como referencia de autoridad de un arte que había alcanzado la consideración mítica de un modelo cultural.

El conocimiento de los antiguos, su asimilación y empleo reforzaban el valor de las obras del nuevo lenguaje, en las que se establecía una recuperación de la calidad y dignidad de un arte que se creía que durante muchos siglos había permanecido en la ignorancia y la barbarie. Sin embargo, Masaccio introduce las *citas* contrastándolas con otros modelos elaborados por él en los que la transcripción, referencia o evocación desaparecen. Son modelos en los que el pintor desarrolla un lenguaje clásico, pero nuevo. Y las citas sirven para su-





Detalle de *San Pedro curando con su combra,* por Masaccio, Capilla Brancacci

brayarlo y para destacarlo. En este sentido, Masaccio, desde el momento en que ha logrado la elaboración de un nuevo lenguaje, pone de manifiesto su propia idea del valor y función de los modelos de la Antigüedad y que no es otra que la de la *superación del propio modelo.*

A este respecto, merecen ser citadas de nuevo las palabras de L. B. Alberti, en su dedicatoria del tratado *De Pictura* a Filippo Brunelleschi, en el que se pone de manifiesto, de forma explícita, esta misma idea. *Cuando tras el largo exilio con que nosotros, los Alberti, fuimos humillados llegué a mi patria, la más ornada por encima de todas, comprendí que en muchos pero primeramente en ti, Filippo* (Brunelleschi), *y en nuestro gran amigo el escultor Donato* (Donatello), *y en otros como Nencio* (Ghiberti), *Luca* (Della Robbia) *había un ingenio loable y no menor al que había sido antiguo y famoso en estas artes. Por tanto, he procurado en favor de nuestra industria y diligencia, y no menos en beneficio de la naturaleza y de los tiempos, lograr una alabanza que sea virtud. Confieso que a los antiguos, teniendo como tenían abundancia de modelos que imitar en los que apoyarse, les resultaba menos difícil lograr el conocimiento de las artes supremas que hoy nos resulta tan costoso a nosotros. Por ello nuestra fama debe ser mayor, pues sin protectores ni ejemplo alguno encontramos artes y ciencias inauditas y no vistas. ¿Quién, si no es duro y envidioso,*

San Pedro y otros dos personajes más de *San Pedro curando con su sombra,* por Masaccio

*no alabaría a Pippo* (Brunelleschi), *arquitecto, viendo aquella estructura tan grande, erigida hacia los cielos, amplia como para cubrir con su sombra todo el pueblo, hecha sin ninguna clase de entramados y abundancia de madera, el cual artificio, si lo juzgo bien, como en estos tiempos era increíble que pudiera realizarse, tampoco entre los antiguos fue sabido ni conocido?*. Es decir, el nuevo lenguaje no se plantea como una imitación o una recuperación, sino también como una superación.

Las figuras clásicas de Masaccio que operan como citas actúan también como referencia comparativa con las obras del presente. Masaccio, a este respecto, utilizó también *citas* de obras del nuevo lenguaje que se ofrecen como testimonio de esta actitud. Así, el cuerpo de Adán, en la composición citada se inspira en el *Cristo* de Donatello de Santa Croce y la cabeza de Eva en la de *Isaac* del relieve presentado por Brunelleschi al concurso de 1401. Igualmente, en la composición *San Pedro curando a los enfermos con su sombra*, junto a los edificios de la ciudad preexistente que sirven de escenografía, Masaccio ha representado un paramento almohadillado, *cita* referente a la arquitectura de su contemporáneo Brunelleschi quien, como hemos visto en las palabras de Alberti, había superado con su ciencia y su arte a los antiguos.

## El espacio y la ciudad

*Masaccio ha ambientado sus composiciones en un escenario que podríamos hallar en Florencia*

En *La Trinidad*, según hemos visto, Masaccio realizaba, como escenografía de la composición, la simulación de una capilla proyectada de acuerdo con los principios de la nueva arquitectura, y debida a la generalmente admitida participación de Brunelleschi. En los distintos frescos de la Capilla Brancacci, algunos de ellos realizados simultáneamente a la composición de Santa María Novella, Masaccio no utilizó este recurso escenográfico, en parte porque la iconografía del ciclo requería la representación de unos escenarios concretos; y en parte, también, porque en el aspecto arquitectónico Masaccio desarrolló unos planteamientos completamente distintos.

Como hemos señalado, Masaccio no acometió el desarrollo de unas representaciones arquitectónicas capaces de transformar la arquitectura real de la capilla. Las composiciones se limitan a formar una *quadratura*, a la manera de auténticos *quadri riportati* aplicados al muro. Tan sólo los enmarcamientos de estas composiciones, mediante pilastras renacentistas con capiteles corintios, constituyen una referencia a la nueva arquitectura. Pero ni ésta ha sido utilizada como una ficción para alterar la arquitectura, ni los escenarios en los que Masaccio desarrolla las composiciones constituyen una recreación de la nueva cultura arquitectónica, salvo algunas de las últimas partes pintadas por él y que quedaron sin concluir.

Me refiero a las dos composiciones *La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra*, situadas en el compartimento inferior de la derecha del muro de la capilla. Cuando Masaccio partió para Roma había realizado, además de algunas figuras y de lo principal de *San Pedro en la cátedra*, las arquitecturas del escenario de la composición, alusivas al cementerio en el que San Pedro, tras ser abierta la tumba, resucita al hijo de Teófilo, prefecto de Antioquía. Se



**Detalle de *La curación del lisiado y la resurrección de Tabita,* por Masaccio y Masolino, Capilla Brancacci**

trata, con toda claridad, de una escenografía basada en la utilización de elementos arquitectónicos que desarrollan una proporción clásica, a través de la decoración moldurada del paramento del fondo, pero que no fue proyectada, como en *La Trinidad,* siguiendo rigurosamente los principios de la nueva arquitectura. Se trata de una arquitectura pictórica planteada con la única intención de desarrollar un espacio con una apariencia verosímil de clasicismo.

En los restantes frescos de la Capilla Brancacci, Masaccio no reconstruyó escenarios clásicos ideales, ni se planteó proyectar diferentes edificios capaces de ser traducidos en un proyecto real. Muy al contrario, las arquitecturas de los escenarios de sus composiciones —*El Tributo, San Pedro curando a los enfermos con su sombra, La distribución de los bienes y muerte de Ananías*— son una represen-



tación de la imagen urbana de la ciudad preexistente. Masaccio ha ambientado sus composiciones en un escenario que podríamos hallar en Florencia u otras muchas ciudades italianas en los años en que se pintan los frescos de la capilla. En este sentido, por esos años los pintores flamencos habían acometido, en los escenarios y fondos urbanos de sus composiciones, la descripción, veraz y puntual, de la ciudad del presente. Sin embargo, la preocupación por la representación de la naturaleza y los valores de la realidad explica que estos pintores se sintiesen atraídos por representar la imagen de la ciudad en la que vivían. Sin embargo, en el caso de Masaccio, artista preocupado por lograr la definición de un nuevo clasicismo, amigo personal de Brunelleschi, de quien siguió muchas de sus enseñanzas, y que por esos años realizaba una escenografía clásica en *La Trinidad*, no deja de ser ex-

**Otro detalle de la misma obra, *La curación del lisiado...*, por Masaccio y Masolino**

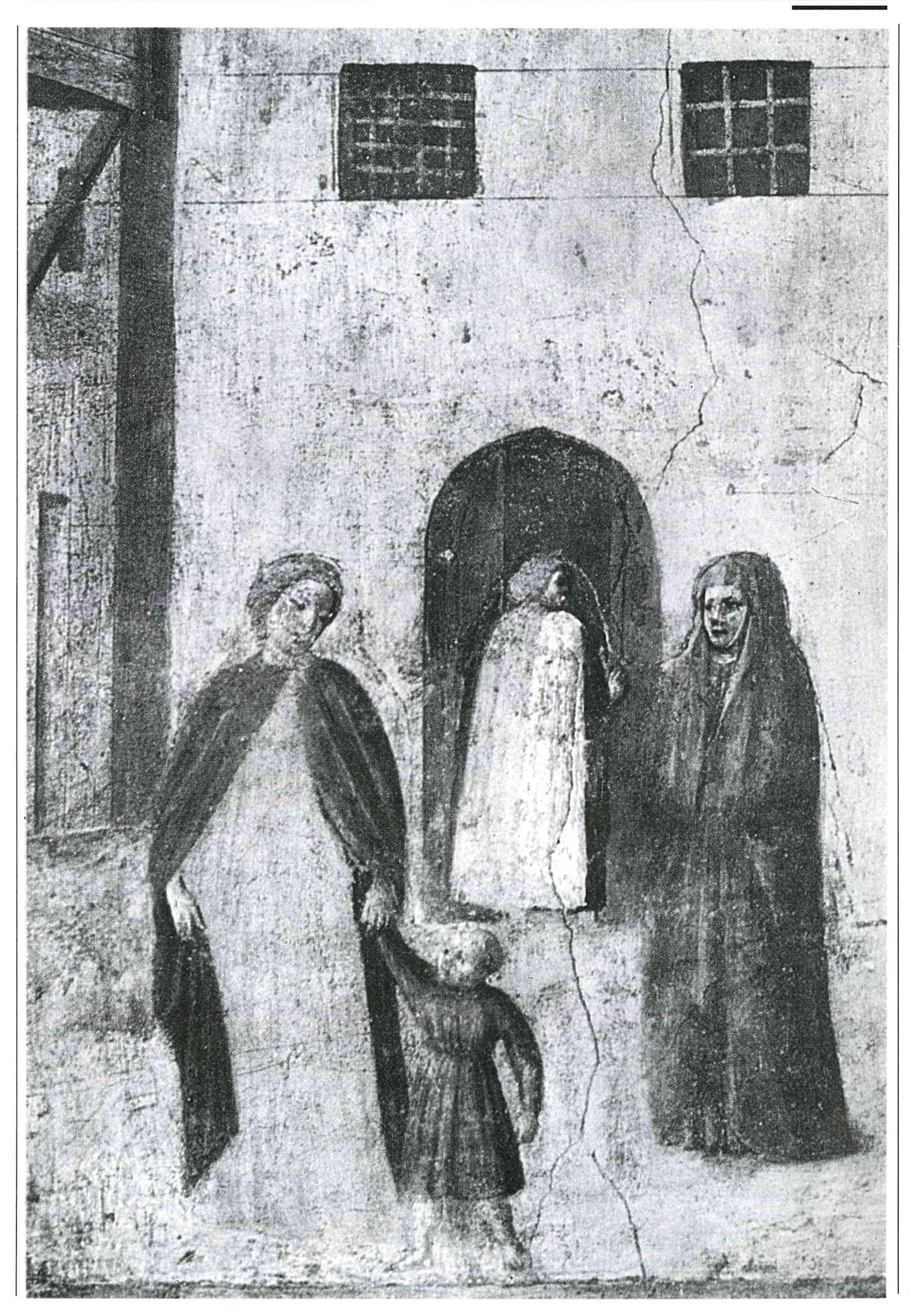
traño que en los frescos del Carmine no intentase desarrollar una escenografía similar.

Se ha planteado como un gesto involuntario de tradicionalismo en Masaccio la representación de la ciudad preexistente. Sin embargo, uno de los primeros aspectos que han de tenerse en cuenta es que no debe confundirse el *tema* con el *sistema*. Evidentemente, la ciudad que representa Masaccio es la ciudad preexistente, al igual que la que aparecía y todavía seguía apareciendo por entonces en las composiciones de los pintores del Internacional. Pero la forma de representarla es completamente diferente; es nueva y, podemos decir que, desde un punto de vista plástico, revolucionaria. Pues Masaccio representa la escenografía de una ciudad medieval desde los supuestos del nuevo sistema de representación perspectivo del Renacimiento. Es más, en los escenarios de estas pinturas se desarrollan algunos de los ensayos de la nueva cultura figurativa.

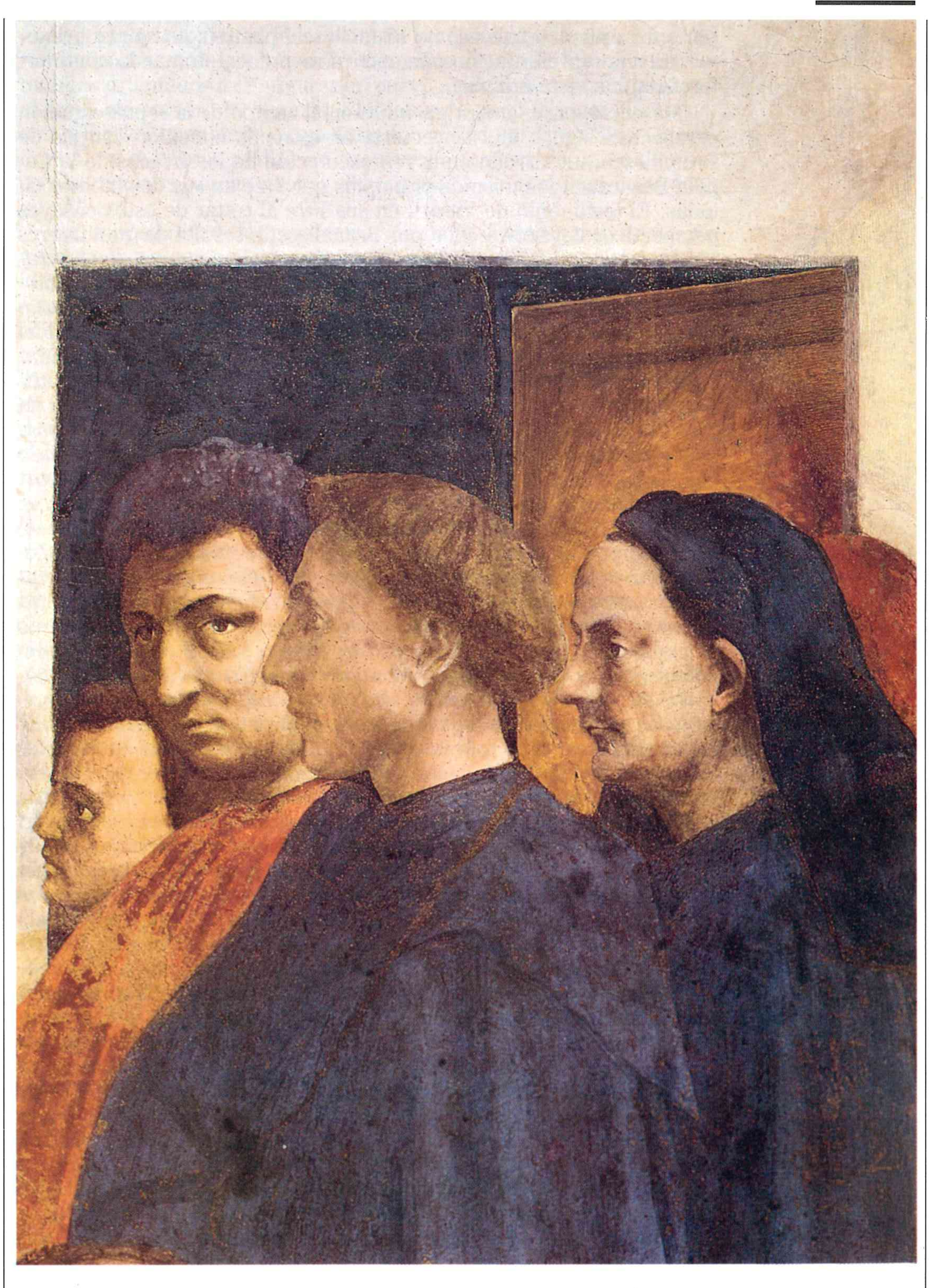
Ya hemos hecho referencia a cómo las dos composiciones que se hallan en los compartimentos inferiores a ambos lados del altar, *San Pedro curando a los enfermos con su sombra* y *La distribución de los bienes y muerte de Ananías*, habían sido realizadas organizando el escenario de ambas siguiendo una misma estructura perspectiva; y también como en *El Tributo* los elementos lineales de la perspectiva se articulan a través de la arquitectura de la *domus* situada a la izquierda. Incluso cuando Masaccio participa en obras cuya ejecución principal corresponde a Masolino, utiliza en la representación de las escenografías los principios del nuevo sistema. En *La resurrección de Tabita*, situada en el compartimento superior derecho del muro de la capilla y situada frente a *El Tributo*, Masaccio fue el autor de las arquitecturas del fondo en las que se desarrolla una escenografía inspirada en la realidad urbana de su momento. Los edificios, concebidos siguiendo el nuevo esquema perspectivo, y en los que no faltan referencias a lo real y cotidiano, han sido realizados con el desarrollo previo del *cuarteado*, la *cuadratura*, o *cuadrícula* para encajar, en perspectiva y de acuerdo con la proporción, los componentes de la representación y que L. B. Alberti, en su tratado *De Pictura*, describe como sistema normativo de la representación: *Trazo un cuadrado de ángulos rectos dividiendo sus lados en el mismo número de partes que se halla dividida la línea inferior del rectángulo en la pintura; y trazando líneas desde cada punto hasta los opuestos de las divisiones, lleno el área de rectángulos pequeños.*

En sus representaciones Masaccio traduce las arquitecturas preexistentes en tema de un nuevo sistema de representación. Las arquitecturas pierden su condición decorativa anterior para convertirse en una referencia real, captada desde un punto de vista concreto: el ojo del pintor. En este sentido, Masaccio realizaba un ejercicio similar al desarrollado por Brunelleschi en su intento de configurar el nuevo sistema de representación perspectivo. Antonio Manetti, en su *Vita di Filippo di Ser Brunellescho*, considera al arquitecto como el inventor de la perspectiva. Entre las primeras experiencias de este artista, orientadas a lograr la definición de los principios del nuevo sistema de representación, Brunelleschi realizó dos tablitas en las que se presentaban dos paisajes urbanos de Florencia: *El Baptisterio y la Plaza del Duomo* y *La Plaza de la Signoría*. Ambas tablas se han perdido, si bien las conocemos por menciones, una de ellas la de Vasari, que han dado lugar a reconstrucciones verosímiles. Pero lo im-

**Detalle de *La curación del lisiado...*, por Masaccio y Masolino, Capilla Brancacci**







Detalle de unos personajes de *La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en su cátedra*, por Masaccio y Filippino Lippi,

Cuatro personajes identificados como Masolino, Masaccio, Alberti y Brunelleschi en un detalle de *La resurrección de...*

portante aquí es señalar cómo Brunelleschi planteó, acaso por primera vez, una representación perspectiva monofocal, tomando como referencia una vista urbana.

Masaccio, cuyas investigaciones en el campo de la representación perspectiva siguen una trayectoria en estrecha conexión con las de Brunelleschi, desarrolló en la representación de los frescos de la Capilla Brancacci, los mismos principios que éste en sus dos tablitas citadas. El testimonio de Vasari, en sus *Vite* al tratar de estos ensayos perspectivos llevados a cabo por Brunelleschi, resulta de gran interés a este respecto: *Se dedicó con gran interés a la perspectiva durante mucho tiempo, mal empleada por los errores que se cometían. En lo cual empleó mucho tiempo, hasta que por último halló por sí mismo una manera de hacerla justa y perfecta, que fue el elevarla con la planta y el perfil por la vía de la intersección; cosa verdaderamente ingeniosísima y útil para las artes del dibujo. De ello tomó tanta afición que de su mano trazó la plaza de San Juan, con la distribución de los mármoles blancos y negros incrustados en las paredes, haciendo que fueran disminuyendo con una gracia singular. También trazó la casa de la Misericordia, con las tiendas de los barquilleros y la bóveda de los Pecori y del otro lado la columna de San Zenobio. La cual obra fue muy alabada por los artistas y por todos aquellos que entendían en cosas de arte, dándole tanto ánimo que, sin que hubiese pasado mucho tiempo, realizó otra tabla en la que representó el palacio, la plaza y la loggia de la Signoría, con el techo de los Pisano y todo lo construido que se ve alrededor. Ambas obras tuvieron como consecuencia despertar el ánimo de otros artistas que comenzaron a estudiar la perspectiva con mucho interés. Entre ellos la enseñó en particular a Masaccio, pintor joven y muy amigo suyo, que hizo honor a lo que le enseñó como aparece en los edificios de sus obras.* Es decir, según Vasari, Masaccio no se limitó a aprender de Brunelleschi los problemas de la representación perspectiva, sino que aplicó las experiencias de las representaciones urbanas del arquitecto a los edificios que aparecen como escenografía de sus pinturas. Es el caso de las arquitecturas del fondo de *La resurrección de Tabita*, a que hemos hecho referencia y de otras que aparecen en varias composiciones de la Capilla Brancacci.

*Las arquitecturas pierden su condición decorativa anterior para convertirse en una referencia real*

En la composición *San Pedro curando a los enfermos con su sombra*, Masaccio ha representado un escenario típico de la Florencia del momento con los miradores salientes, propio de la arquitectura medieval de la ciudad y en el que la iglesia del fondo, con su campanile, fachada y columna del frente, ha hecho pensar que la escena estaría ambientada en los alrededores de San Felice in Piazza, en la que existía una columna como la de la composición. Además, Masaccio en el edificio de la izquierda, con su paramento almohadillado, ha introducido una referencia a la nueva arquitectura, como el Palazzo Pitti de Brunelleschi, que se estaba realizando entonces en el contexto tradicional de la ciudad preexistente.

Durante el Renacimiento se desarrolló una nueva concepción de la ciudad basada en principios modulares, normativos y de unidad. Sin embargo, esto fue sobre todo una concepción ideal que tuvo serias dificultades para insertarse en la realidad. La preocupación por la plasmación de un nuevo modelo urbano que respondiese a la nueva cultura arquitectónica, y a un nuevo modelo político, social, económico

e ideológico, no pasó, en la mayoría de los casos, y, especialmente durante el siglo XV, de ser un sueño imposible. Durante esta centuria los intentos orientados a configurar un nuevo modelo de ciudad fueron escasos a excepción de algunos conjuntos de proporciones limitadas, como Pienza, la ciudad conmemorativa erigida por Enea Silvio Piccolomini, en la que se realiza un proyecto, a manera de un conjunto a escala reducida, de las nuevas concepciones de la ciudad inspiradas por Alberti.

La imposibilidad de transformación de la ciudad preexistente generó nuevos planteamientos en torno a la ciudad y al carácter de las intervenciones en ella. En este sentido, en Florencia, donde se inicia esta nueva concepción de la arquitectura, se construyeron diversos edificios que, por su monumentalidad diferenciada del conjunto urbano, como la cúpula de Santa María de las Flores, aparecen como instrumentos capaces de alterar la imagen y significación del conjunto de la ciudad. Estos nuevos edificios se ofrecían, ante la imposibilidad de realizar una transformación integral de la ciudad, como *objetos* capaces de racionalizar figurativamente su estructura y de alterar visualmente su significación.

En la referencia al almohadillado de Brunelleschi que aparece en la composición *San Pedro curando con su sombra a los enfermos*, Masaccio introdujo una referencia que pone claramente de relieve este efecto. En la continuidad escenográfica de los edificios que articulan las calles de la ciudad, la fachada de un palacio renacentista crea una alteración y un efecto de discontinuidad, al introducir un componente diferenciado en el conjunto seriado de la calle. De ahí que, en los inicios del Renacimiento, la transformación de la ciudad no se plantee como una renovación de la estructura y del tejido urbano, sino como una alteración capaz de producir un nuevo efecto *figurativo*. Se trata, pues, de la misma formulación que hemos visto en la introducción de las *citas* de Masaccio y en la forma de articular un relato, cuando la temática del mismo lo exigía, en el escenario de una ciudad preexistente. Masaccio, como hemos visto, acometió la representación de la ciudad preexistente, incluyendo, a veces, referencias a las alteraciones producidas en el más inmediato presente. Y lo hace utilizando un nuevo sistema establecido sobre bases científicas. Lo cual plantea una clara diferenciación con las referencias figurativas de la ciudad propia del Internacional.

*La transformación de la ciudad se plantea como una alteración capaz de producir un nuevo efecto figurativo*

Y en este espacio urbano, Masaccio introduce sus figuras de una monumentalidad y un riguroso clasicismo. Incluso en algunas figuras, como la que aparece a la izquierda de San Pedro (derecha del espectador) en *La distribución de los bienes y la muerte de Ananías*, se aprecia una referencia directa, como hemos tenido ocasión de señalar, de los modelos clásicos. En este sentido, la inserción de los nuevos lenguajes en el contexto de la ciudad preexistente, representada de acuerdo con el nuevo sistema de representación, desarrolla un planteamiento paralelo al seguido por los arquitectos cuando introducen estratégicamente *edificios-símbolo* de la nueva cultura arquitectónica. A este respecto, ante la imposibilidad de una transformación radical de la ciudad, los arquitectos optaron por este procedimiento, al igual que Masaccio en sus composiciones cuando decide representar figuras, concebidas según los principios del nuevo lenguaje, en un contexto urbano tradicional, para llevar a cabo un exorcismo con la imposición asfixiante generada por la ciudad del pasado.

# La imagen del individuo

EN diferentes composiciones de Masaccio aparecen personajes que, por su individualización, se ha supuesto que sean retratos y que han dado lugar a las más variadas hipótesis en torno a su identificación. Pero lo cierto es que Masaccio realizó retratos colectivos, como en el cortejo de *La Consagración* de la iglesia del Carmine o interpolados en algunas de sus composiciones religiosas. A este respecto, puede decirse que Masaccio inició, a través de estas representaciones religiosas o colectivas el retrato del Renacimiento.

La representación del individuo, como la imagen que el artista plasma de sí mismo, surge como consecuencia de una transformación profunda del sistema de representación y de las ideas y concepciones en torno al individuo. A este respecto, como ha señalado Pope-Hennessy, *en un sentido el retrato en el Renacimiento no es más que una línea divisoria entre el retrato medieval y el retrato como lo conocemos en la actualidad. Desde el punto de vista de la representación es la historia de cómo los ojos dejan de ser símbolos lineales y se convierten en nuestros órganos reflectores y perceptores de la luz; de cómo los labios dejan de ser un segmento en la textura indiferenciada de la cara y se convierten en una zona sensible cuyo relajamiento o concentración puede expresar toda una gama de respuestas; de cómo la nariz deja de ser una separación entre los dos lados de la cara y se convierte en el delicado instrumento mediante el cual olemos y respiramos, y de cómo los oídos dejan de ser unos pólipos góticos repulsivos que surgen de la cabeza y se convierten en una especie de aparato receptor cuyas divinas funciones compensan su forma poco atractiva. La transición se refleja no sólo en la reproducción de cada órgano, sino en su representación en relación con los demás como parte de una estructura coherente total. A través de una larga serie de experimentos, el perfil que originariamente era una silueta que se había cortado con un par de tijeras, se convierte en una imagen sólida, detenida momentáneamente en un lado de la cara y la mejilla, que originariamente era un terreno poco familiar concebido parcialmente sobre la superficie de la tabla, adquiere una dimensión inteligible en la que quedan definidas la mandíbula y la mejilla. La conquista de la apariencia física está a su vez*

**Donante en un detalle de *La Trinidad*, por Masaccio, Florencia, iglesia de Santa María Novella**



*relacionada con un cambio en la función del artista.* La cita, aunque larga, resulta sumamente elocuente acerca de los cambios que supone la aparición del retrato renacentista en relación con las representaciones tradicionales del individuo.

El artista, para representarse, arrancó de la nueva consideración de que era objeto y, también, de las posibilidades, hasta entonces inexistentes, que para hacerlo le proporcionaba el nuevo sistema de representación. El retrato, la representación del individuo, entendido como género autónomo de la pintura, desvinculado del ámbito de la imagen religiosa en la que aparece como donante, es una creación que se produce simultáneamente, aunque desde supuestos muy diferentes, en la pintura flamenca y en el Quattrocento italiano. Se trata de una creación desarrollada en paralelo, en las dos corrientes que desempeñan la hegemonía creativa, en el siglo XV, surgida en relación con *el culto a la individualidad.* El retrato, nacido como exigencia de este nuevo culto a la personalidad fue, al mismo tiempo, una de las formas sin la cual habría resultado imposible configurar la nueva idea de la valoración del individuo.

## La imagen del artista

El retrato nació como resultado del culto a la individualidad

La aparición del retrato deriva de esta actitud generalizada que no solamente afectó a los príncipes y mecenas sino también a los artistas y al papel que, a través de la representación de su imagen, querían ofrecer de sí mismos. A este respecto, resulta sumamente revelador que el *autorretrato,* como expresión autobiográfica de carácter figurativo, surja al mismo tiempo que los retratos de príncipes, mecenas y grandes personajes.

Desde los últimos años del siglo XIV existieron intentos orientados a configurar una representación del individuo veraz, concreta y perdurable. Pero no fue hasta algo después cuando este planteamiento lograría su formulación. En el ámbito de la pintura religiosa, como hemos tenido ocasión de comprobar en *La Trinidad,* los donantes aparecían representados a la misma escala que las figuras sagradas, abandonando el convencionalismo tradicional de la diferencia jerárquica de escalas y apareciendo como personajes introducidos en un mismo ámbito espacial concreto y aprehensible.

Cuando se produjo la aparición del retrato como género autónomo la presencia del donante no desapareció. Es más, la relación con el ámbito sagrado se estableció a través de un nuevo corolario de situaciones concretas. Una tentación, que llegará muy pronto a convertirse en una fórmula generalizada fue la de retratar a un personaje, ya sea el donante o el propio pintor, como *actor* o *intérprete* de una composición religiosa. Lo cual se inscribe en un planteamiento general aceptado, que surge primero en la pintura, y que dio lugar, poco después, a que Alberti, en su tratado *De Pictura,* lo plantease como un problema general relativo a las relaciones entre representación y naturaleza: *Si en una historia* —escribe Alberti— *se hallara el rostro de un hombre conocido, aunque allí hubiese las figuras de otros muchos más, el rostro conocido atraerá los ojos de todos los que la miran. Tal es la fuerza y la gracia que tiene lo que sea representación de la naturaleza.*

En diferentes composiciones de Masaccio algunos estudiosos han querido ver supuestos *autorretratos* del artista. Al menos, se trata de rostros que por su verismo e individualismo contrastan con el conjunto de figuras ideales de una composición religiosa. Así, se ha pretendido ver un autorretrato de Masaccio en varias composiciones en las que el personaje, generalizando una práctica muy frecuente a lo largo del siglo XV, ha interpolado, a manera de una *cita* personal, su propia imagen. Así, se ha querido ver como un autorretrato la cabeza que asoma entre los caballos de la derecha en *La Adoración de los Reyes* de la predela del *Retablo de Pisa.* No obstante, no existe para suponerlo otro testimonio que el propio de la diferenciación de que hablara Alberti, por lo que no faltan autores que han planteado, sin otro fundamento que la mera suposición, que pudiera ser el hermano menor del pintor.

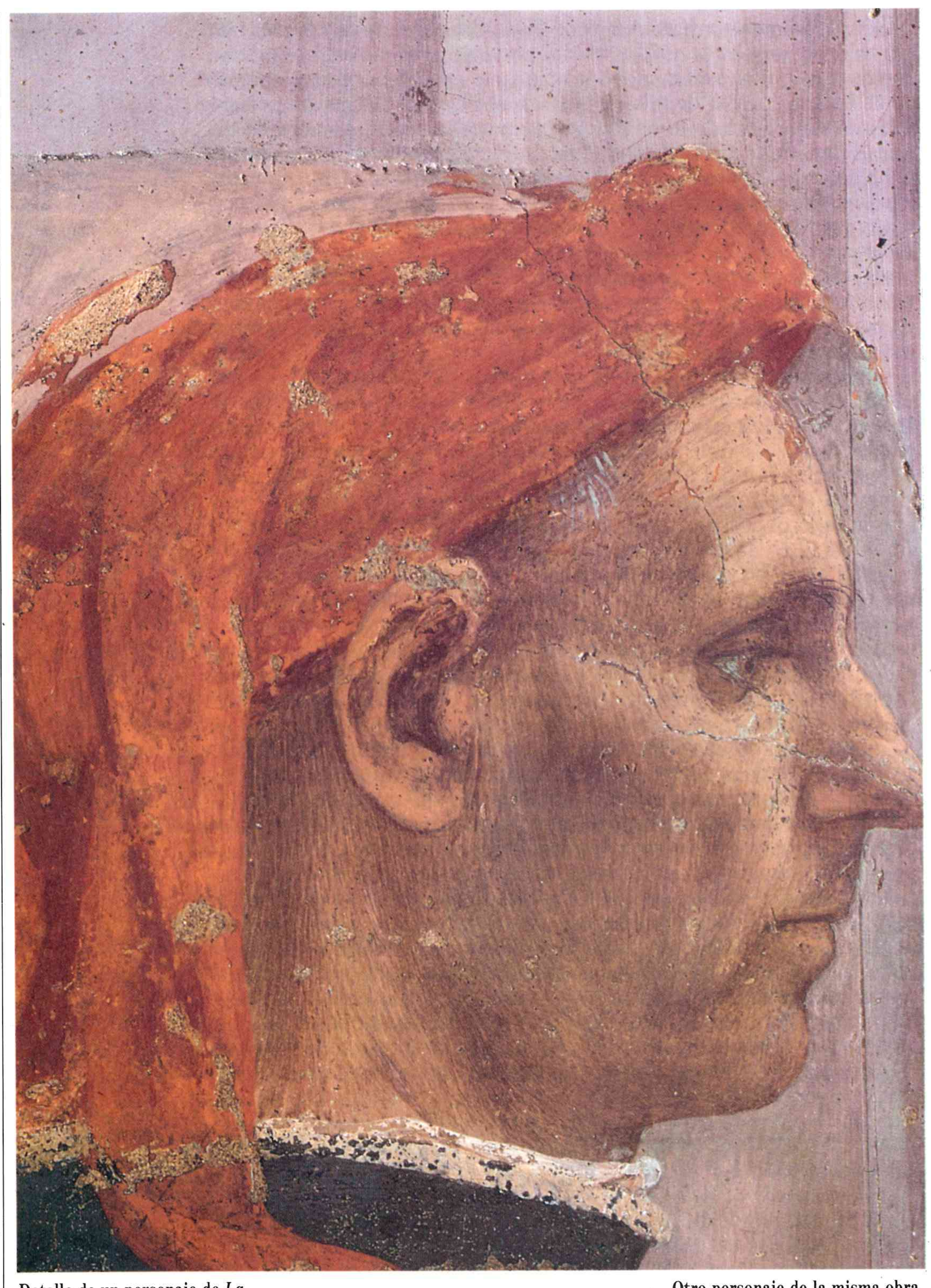
Más fundamento tiene, en cambio, la hipótesis del autorretrato del pintor en una de las composiciones de la Capilla Brancacci. Cuando Masaccio marcha a Roma en 1428, todavía no había concluido la serie de frescos. Uno de los que deja inacabados fue el que representa *La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra*, situado en el compartimento inferior del muro de la izquierda. Dado que la muerte sorprendió a Masaccio en Roma no pudo concluirlo, completándolo años más tarde Filippino Lippi. Masaccio, además de las arquitecturas, y algunas figuras del primer episodio realizó la composición que representa a *San Pedro en la cátedra.* Allí, entre los asistentes que figuran a la derecha, se ha supuesto que están representados Brunelleschi y Masaccio que mira al espectador, según el procedimiento del autorretrato realizado mediante el espejo, y que constituye un claro testimonio de las palabras de Alberti que hemos transcrito anteriormente.

*Los artistas empezaron a presentarse como los* hombres ilustres *del presente*

Ahora bien, la aparición del *autorretrato* no habría sido posible si en el marco de la sociedad florentina y flamenca no se hubiera producido una transformación profunda en relación con el *status* social y el papel desempeñado por el artista. Dicha transformación comportaba, en realidad, una conjunción de diversos factores. Si los príncipes, en un cambio de actitud con respecto a sus predecesores, buscaban con sus empresas artísticas desarrollar una nueva idea de prestigio y una identidad con la idea de *humanitas*, la selección de los artistas jugó, en este proceso, un papel decisivo. No se trata de que el noble, el rey, el burgués o el eclesiástico acudan a un taller para encargar una obra, sino de que ésta sea realizada por un artista de prestigio, conocido y estimado. Los artistas, en este sentido, comenzaron a presentarse como los *hombres ilustres* del presente a través de cuya labor podía establecerse un paralelismo con los de la Antigüedad.

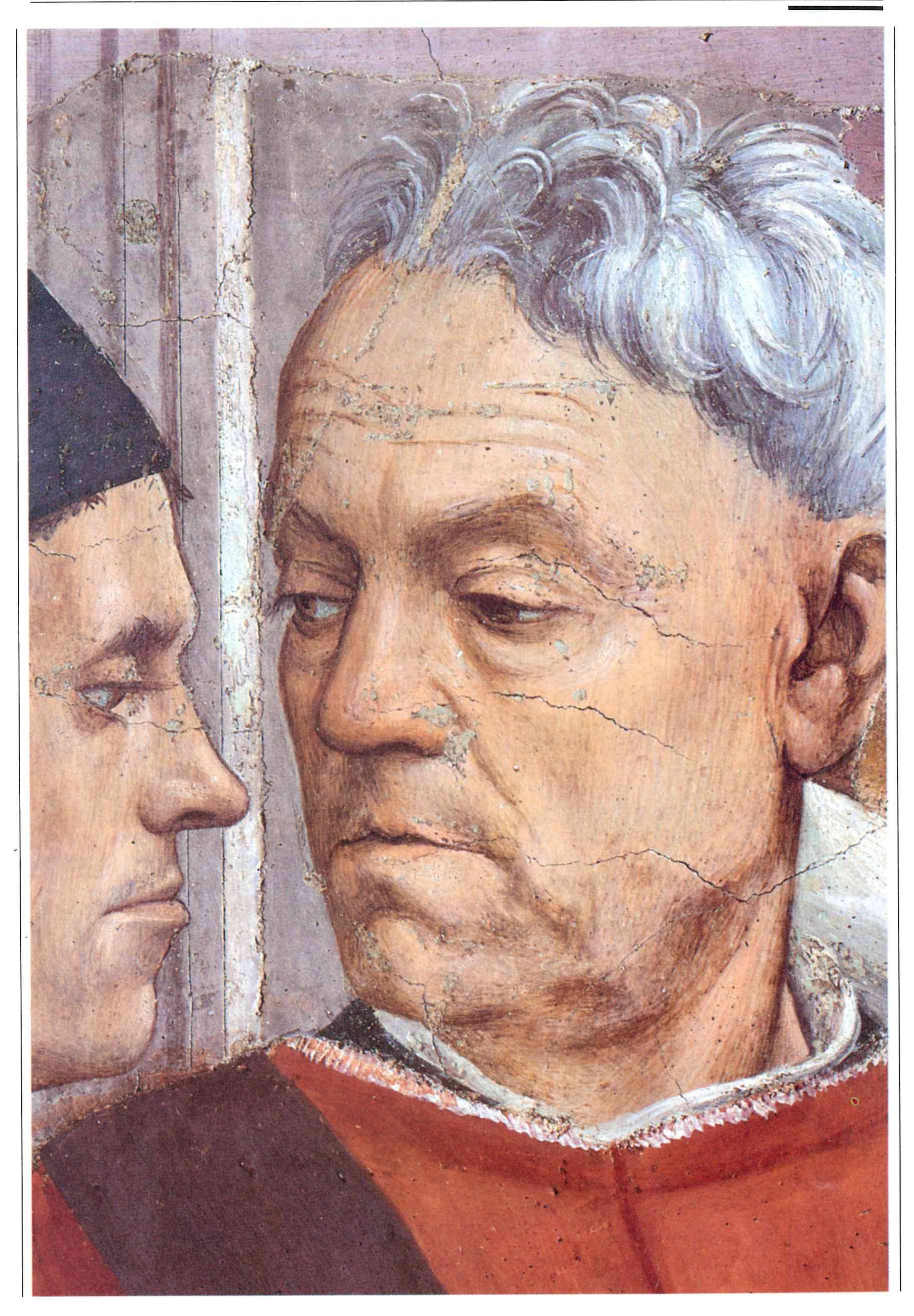
## La *Consagración* del Carmine

El 19 de abril de 1422 tenía lugar en Florencia la consagración de la iglesia del Carmine en Florencia. Masaccio pintó, hacia 1424-25, para la misma iglesia, una composición en la que se representaba este acontecimiento figurando un cortejo de personajes ilustres florentinos entre los que aparecen algunos de los artistas más representativos del momento. Este fresco fue destruido en el curso de una restauración



Detalle de un personaje de *La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en su cátedra*, por Masaccio y Filippino Lippi

Otro personaje de la misma obra, también de Masaccio y Filippino Lippi, Capilla Brancacci, iglesia del Carmine



arquitectónica realizada entre 1598 y 1600, pero lo conocemos a través de varios dibujos, uno de ellos realizado por un anónimo florentino poco antes de su destrucción. Vasari, en sus *Vite*, describe el fresco con estas palabras: *Mientras ejecutaba esta obra* (San Pablo), *tuvo lugar la consagración de la Iglesia del Carmen; en recuerdo de esto pintó en claroscuro, dentro del claustro sobre la puerta que va al convento, toda la ceremonia tal como la vio; hizo retratos de un gran número de sus conciudadanos con mantos y turbantes siguiendo la procesión. Entre ellos, pintó a Filippo di Ser Brunellesco, Donatello, Masolino di Panicale, que había sido su maestro, Antonio Brancacci que le encargó realizar la Capilla, Niccolo da Uzzano, Giovanni di Bicci de Medici, Bartolomeo Valori, personajes que se ven pintados igualmente en la casa de Simon Corsi, gentilhombre florentino. Hizo asimismo el retrato de Lorenzo Ridolfi que en esta época era embajador de la República de Florencia en Venecia. Y no solamente representó a todos estos gentileshombres del natural, sino que muestra también la puerta del convento y el portero con las llaves en la mano. Esta obra está colmada de cualidades, pues Masaccio ha sabido situar de forma maravillosa sobre esta plaza, cinco o seis filas de figuras, escalonadas en profundidad, correctamente y con precisión y según las leyes de la visión. Tuvo el buen sentido de no hacer todos los personajes del mismo tamaño, sino, al contrario, diferenciando, como sucede en la realidad, aquellos que son pequeños y gordos de aquellos que son altos y delgados. Y todos apoyan los pies en el suelo, disminuyendo en fila tan bien que personajes reales no producirían una impresión diferente.*

*En* La Consagración *Masaccio realizó el primer retrato colectivo de la pintura moderna*

La descripción de Vasari pone un especial énfasis en la identificación de determinados personajes del cortejo que asistió a la consagración de la Iglesia del Carmine, y que aparecen formando parte de un séquito de hombres ilustres de la ciudad. En la composición, los artistas y los grandes personajes de la sociedad florentina aparecen como componentes de una misma empresa. Es evidente que se trata de una transformación radical de la estimación de la figura del artista que de técnico ha pasado a adquirir la categoría de *hombre ilustre*, en un parangón con los cortejos de la Antigüedad, representados en relieves escultóricos que sirvieron de inspiración a Masaccio.

La pérdida de la pintura nos impide valorar en su justa medida el verdadero alcance que tuvo, en el plano pictórico *La Consagración*. Pero cabe suponer que se correspondería con las pinturas realizadas por él en la Capilla Brancacci en esta misma iglesia. Sin embargo, el mencionado dibujo del anónimo florentino constituye una referencia suficientemente válida para poder plantear ciertos problemas en relación con la aparición y las tipologías del retrato del Renacimiento.

Es evidente, y las palabras de Vasari lo confirman, que Masaccio, inspirándose en relieves romanos —tal vez el *Ara Pacis*, que vería en el posible viaje a Roma en 1423—, realizó pinturas que representaban retratos colectivos de sus contemporáneos —una galería privilegiada de hombres ilustres— y, en algún caso, como el que nos ocupa, desarrollándolos en el momento de participar en una ceremonia. En realidad, se trata del primer retrato colectivo de la pintura moderna. La Historia, como referencia del presente, se introducía en la pintura avalada por la referencia a los modelos clásicos. Como es lógico, en



Copia de *La Consagración del Carmine,* de Masaccio, Florencia, colección Ugo Procacci

la representación del cortejo, Masaccio sitúa el punto de la visión, ligeramente en lugar alejado de aquel por donde va discurriendo el séquito. Lo que representó fue una *secuencia* en la que las imágenes de los personajes *condensan* la referencia del retrato. Pero esto sitúa a la mayoría de los personajes de perfil y pasando por delante del ojo del pintor. No deja de ser una solución habilidosa para establecer, al igual que en la composición de los retratos, una nueva imagen sin vulnerar los modelos clásicos.

El retrato, como representación de la imagen del individuo, comporta unas exigencias incuestionables de parecido. Pero un artista como Masaccio, además de la exigencia de parecido del retrato, partía de la idea de que su pintura estableciese una recuperación de los modelos de la Antigüedad y que, además, estuviese en consonancia con una concepción ideal de la belleza y de la forma. Los pintores flamencos, en cambio, desde un primer momento, careciendo de toda preocupación por los modelos del pasado, centraron la idea del retrato en su especifidad: la representación real del individuo concretando históricamente su imagen con la apariencia que presenta en el momento en que es representado. Masaccio, por el contrario, se plantea



*Retrato de joven*, atribuido a Masaccio, Washington, National Gallery

*El hombre del turbante rojo*, atribuido a Masaccio, Boston, Gardner Museum



un compromiso por lograr un equilibrio entre la noción de retrato, los modelos de la Antigüedad y la concepción ideal de la forma.

La mayoría de los retratos, según hemos dicho, muestran a sus personajes de perfil. Podría pensarse que al igual que los retratos del Internacional si bien introduciendo un clasicismo, una monumentalidad, un valor de los volúmenes y unos efectos de claroscuro nuevos. Sin embargo, los modelos no proceden del Internacional. Mantiene la disposición de perfil del Internacional porque confirma el valor rotundo de la forma por encima del parecido que surge, en cambio, contundente y reforzado, en los que, a la manera flamenca, desarrollan la posición en tres cuartos. Reafirmar el valor de la forma frente a lo real supone idealizar la forma aproximándola a la sugerente atracción de los modelos de las medallas y de las monedas con los retratos de los emperadores romanos de perfil. En el ámbito florentino, *el retrato libre*, el retrato de caballete, se moverá inmerso en esta tipología, aunque no falten otras como las de retrato frontal o de tres cuartos, que también aparecen, aunque en menor número, en el séquito de *La Consagración.* No será hasta muy avanzado el siglo XV cuando en la pintura italiana se plantee una nueva tipología del retrato y un lenguaje específico con que realizarlo.

## El retrato autónomo

*La mayoría de los retratos muestran sus personajes de perfil*

En relación con el séquito de *La Consagración* de la Iglesia del Carmine de Florencia, como expresión de unas mismas preocupaciones formales e inquietudes figurativas, hay que situar algunos retratos atribuidos a Masaccio, Masolino y Paolo Uccello. *El hombre del turbante rojo* (Boston, Gardner Museum) es una obra en torno a cuya autoría los historiadores han formulado las más variadas hipótesis desde las que lo atribuyen a Masaccio o Paolo Uccello hasta a Piero della Francesca joven. Pero lo más verosímil es relacionarla con los personajes que aparecen en *La Consagración* del Carmine o, al menos, con el mismo contexto artístico y ciudadano. Pues, sea o no obra de Masaccio, lo cierto es que la tipología del retrato de perfil, tocado con una gran turbante, forma parte de una misma preocupación por la representación del individuo.

Con independencia del problema de la autoría se trata de un retrato —en el que no han faltado estudiosos que han querido ver la imagen de Leon Battista Alberti—, surgido del ambiente florentino de los años veinte y en conexión con los planteamientos ya comentados de la pintura de Masaccio y con otros retratos similares como el *Retrato de joven* (Chambéry, Museo Benoit-Molin) y el *Retrato de joven* (Washington, National Gallery). Con respecto al primero se ha producido la misma discusión en torno a su autor que acerca del retrato de Boston: desde los que lo han atribuido a Paolo Uccello, a los que lo suponen copia de Masaccio realizada en el Quattrocento, a los que lo consideran obra original de Masaccio. Pero lo cierto es que, al igual que el retrato de Washington, su tipología deriva, sólo que desarrollada como género autónomo y retrato individual, de las experiencias desarrolladas por Masaccio en el cortejo de *La Consagración* del Carmine de Florencia y los que, según el testimonio de Vasari que acabamos de transcribir, existan en la Casa Corsi.



El retrato, como género de la pintura que establece la representación del individuo, se plantea siguiendo una tipología de perfil, que Masaccio desarrolla paralelamente en los donantes de la pintura religiosa, el *retrato ciudadano* de grupo, como en el cortejo de *La Consagración* del Carmine y el de la Casa Corsi, y como imagen aislada y desprendida del contexto religioso y ciudadano en los retratos individuales, destacados sobre fondos neutros, como forma de acentuar la imagen y el mencionado culto al individuo.

*Retrato de joven,* atribuido a Masaccio, Chambéry, Museo Benoit-Molin

# Final romano

MASACCIO murió prematuramente en 1428 —envenenado, de ser cierto el testimonio del *Libro del Billi* (principios del siglo XVI)—, hallándose en Roma, en donde probablemente había estado en 1423 con motivo del Jubileo. Masaccio habría llegado a Roma en 1428 o, quizás, en 1427 invitado por Masolino, que tenía encargos importantes de los Colonna o del cardenal Branda Castiglione. Resulta en cierto modo una paradoja que Masaccio, el primer pintor que establece una *recuperación* de los modelos de la Antigüedad, muriese en la ciudad emblemática, convertida ahora en un auténtico mito cultural. El encuentro con los orígenes, la delectación en los modelos, la recreación ideal y, en cierto modo, morbosa, de las ruinas, como referencia que permitía, en lugar de reconstrucciones literales, evocaciones sentimentales, fue algo que tuvo que suceder al joven pintor en este su segundo viaje a Roma. Porque el nuevo lenguaje del Renacimiento surge como un Renacimiento con modelo —el modelo clásico— a diferencia de ese otro Renacimiento sin modelo, pero con muchas preocupaciones comunes, que es la pintura flamenca.

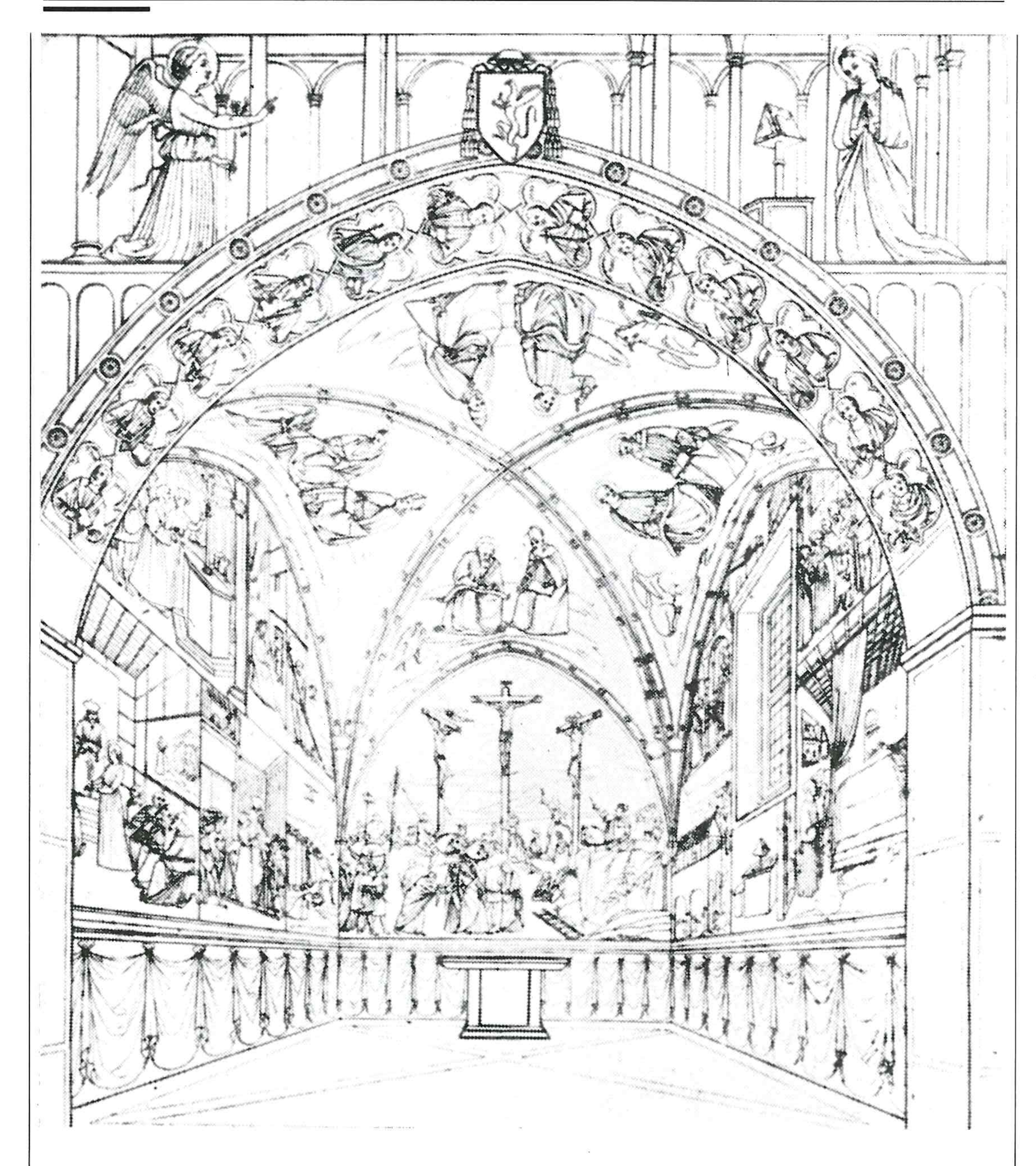
Masaccio no fue solamente a Roma ejerciendo una peregrinación, obligada como artista apasionado por el clasicismo, para visitar el centro de las reliquias antiguas, sino para ejercer su profesión de pintor. La renovación de la pintura, como volverá a suceder casi un siglo después con Miguel Angel, venía de Florencia. Porque si el clasicismo se confirmaba y consolidaba en Roma, se elaboraba en Florencia.

## Obras romanas

En Roma Masaccio realizó un tríptico para la basílica de Santa María la Mayor y que menciona Vasari como obra autógrafa suya: *Realizó también numerosos retablos al temple que fueron destruidos o perdidos durante el* saco *de Roma: uno en la iglesia de Santa María la Mayor, en una capillita cerca de la sacristía, donde se ven a un lado y a otro de Santa María la Blanca, cuatro santos tan bien dibujados que parecen en relieve. Se reconoce allí igualmente el retrato del papa Martín del natural trazando el plano del edificio con un azadón, y junto a él el emperador Segismundo II. Un día que yo contemplaba esta obra en compañía de Miguel Angel, éste la alabó mucho señalando que parecía que estos personajes habían vivido en tiempos de Masaccio.*

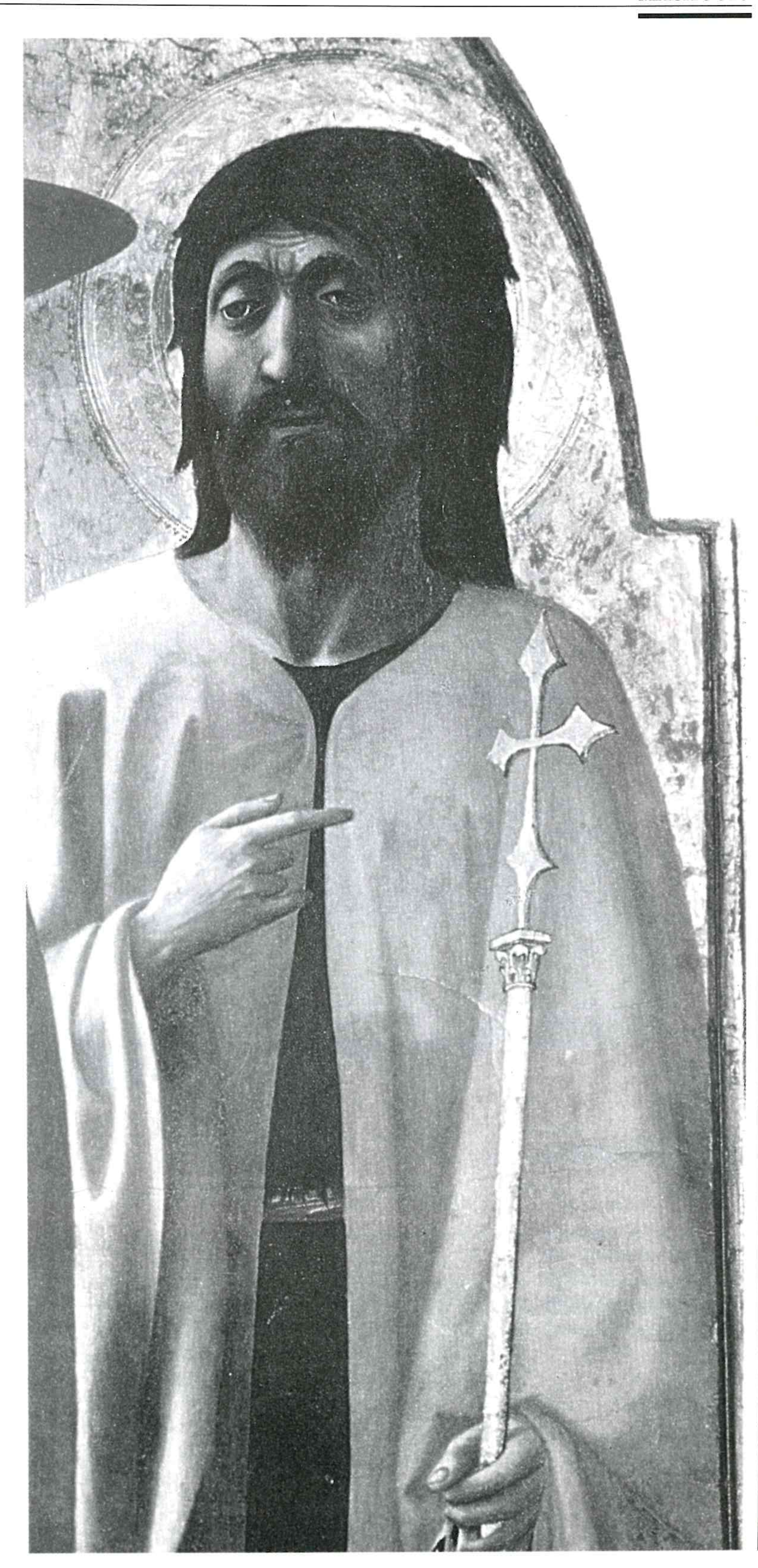
***San Jerónimo y San Juan Bautista*, por Masaccio, tabla procedente del retablo de Santa María la Mayor, Londres, National Gallery**





**Esquema de los frescos de la Capilla Branda Castiglione, en San Clemente de Roma, obra en colaboración entre Masaccio y Masolino**

El retablo se hallaba entre dos columnas y tenía pinturas por ambos lados y, a pesar de la atribución de la totalidad del conjunto a Masaccio por Vasari, actualmente es unánime la idea de que, a excepción de una tabla que comentaremos seguidamente, el retablo fue realizado por Masolino. En la ejecución de esta obra solamente le corresponde a Masaccio y con la reserva de que algunas partes no fueron concluidas por él, una tabla que representa a *San Jerónimo y San Juan Bautista*, conservada en la National Gallery de Londres. Pero con independencia de alguna supuesta colaboración, la *maniera* es típicamente de Masaccio. La severidad de los rostros, el aplomo de las figuras, la audaz espacialidad que crean algunos escorzos, como



Detalle de San Juan Bautista en el retablo de *San Jerónimo y San Juan Bautista*, por Masaccio, Londres, National Gallery

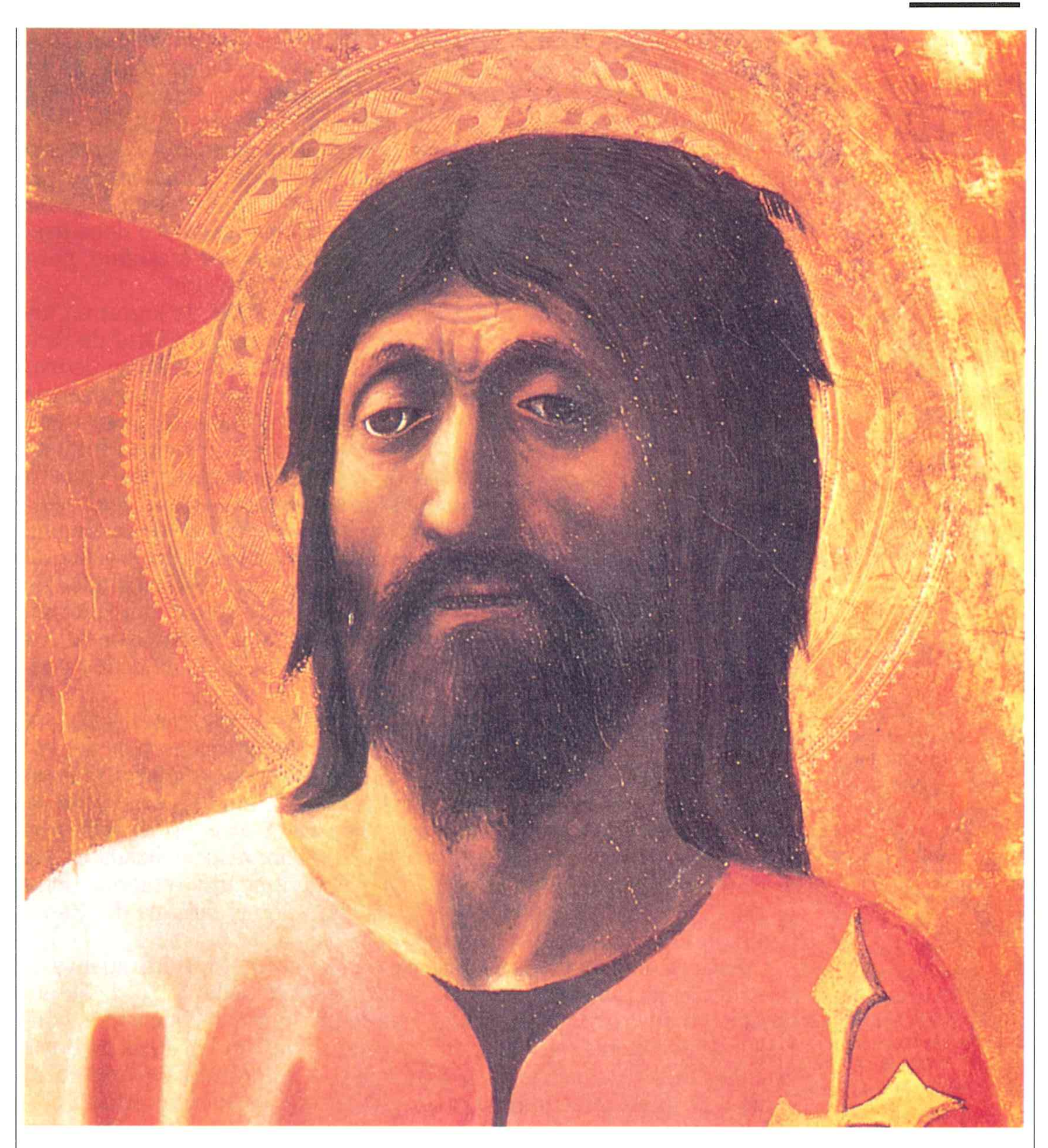


**Otro detalle** ***San Jerónimo y San Juan Bautista*****, por Masaccio, Londres, National Gallery**

la mano de San Jerónimo que sostiene el libro, son propiamente de Masaccio correspondiendo a una etapa avanzada de su producción.

A este respecto no han faltado las hipótesis orientadas a situar esta obra en el probable primer viaje de Masaccio a Roma en 1423. Sin embargo, desde un punto de vista formal, la concepción de los modelos, la monumentalidad de las figuras y el concepto espacial, se hallan mucho más en consonancia con los planteamientos desarrollados en los frescos de la Capilla Brancacci que en el retablo de Pisa.

Masaccio no partió, como otros artistas, de un lenguaje preexistente sobre el que desarrolla una investigación para transformarlo, sino que tomó como punto de partida la negación del mismo, para comenzar a elaborar, en lugar de un simple estilo personal, un lenguaje y un sistema de representación nuevos. De ahí que no sea posible, habida



cuenta de lo breve de su actividad que no supera, por lo que conocemos hasta ahora, los seis años, encontrar *actitudes recurrentes* y *recuperaciones* de planteamientos propios olvidados, como es frecuente hallar en la actividad de pintores de vida mucho más dilatada. En Masaccio, cada obra es un logro nuevo, el hallazgo de una solución inédita y la conjunción armónica de elementos diversos de un vocabulario que anteriormente se hallaba disperso y fragmentado. De ahí, la dificultad de admitir un retroceso o una copia de sí mismo.

**Detalle de San Juan Bautista en el retablo de *San Jerónimo y San Juan Bautista*, por Masaccio, Londres, National Gallery**

En realidad, la estancia en Roma de Masaccio aparece nuevamente caracterizada por su colaboración con Masolino. En este sentido su actividad, durante esta estancia romana, se extiende a otras obras como los frescos de la Capilla Branda Castiglione, en San Clemente de Roma, atribuidos íntegramente a Masaccio por Vasari. En Roma,

...habiendo adquirido una excelente reputación, decoró para el *Cardenal de San Clemente, en la iglesia de esta advocación* —escribe Vasari—, *una capilla en la que pintó al fresco la Pasión de Cristo, con los ladrones en la cruz y la historia de Santa Catalina mártir.* Sin embargo, los frescos han venido atribuyéndose a Masolino apuntándose una posible colaboración de Masaccio en algunas partes, durante su estancia en Roma en 1428, como los jinetes de la parte alta de la izquierda del promontorio. No obstante, tampoco debe descartarse que pudiera tratarse de partes realizadas por Masolino, pero fuertemente influido por la forma de pintar de Masaccio.

La muerte prematura del pintor, cuando acababa de lograr en los frescos de la Capilla Brancacci y, sobre todo, en *La Trinidad* de Santa María Novella, la definición de un nuevo sistema plástico, detuvo el desarrollo del arte del Renacimiento. En su pintura, como puede verse en la acelerada evolución que sigue su obra en tan poco tiempo, se percibe un intento de concebir la obra como una suma total de planteamientos. La representación la concibió basada en un riguroso control de la perspectiva, establecida desde componentes arquitectónicos, pero desarrollada también, como en los frescos de la Capilla Brancacci, mediante la degradación de los contornos, los efectos de la luz sobre las figuras y su función como elemento determinador de la atmósfera; la composición aparece como una unidad mediante un coherente sistema de proporciones y una armónica disposición de los diferentes componentes de acuerdo con los principios de orden y simetría.

Masaccio fue muy consciente de que un nuevo sistema plástico no podía configurarse con la renovación parcial de los elementos del vocabulario y que era preciso la articulación de un vocabulario renovado en una nueva sintaxis. Sus sucesivas experiencias, la evolución de su pintura se orientaron decididamente a esto. Tras él, los pintores del Quattrocento desarrollaron una investigación especializada de los distintos problemas. Sin embargo, la idea de unidad y totalidad de la pintura no sería retomada hasta Leonardo y los creadores del Renacimiento Clásico a finales de siglo.

Masaccio colaboró con pintores como Masolino, pero apenas si tuvo discípulos. Esto es debido, probablemente, a lo corto de su actividad y a que su pintura fue algo que se produjo, más que con el concurso de ayudantes, en contacto y consonancia con las ideas de otros artistas, como Brunelleschi o Donatello. A excepción de Andrea di Giusto, a quien se atribuye *La liberación de un endemoniado* (Filadelfia, Colección Johnson), ensayo perspectivo basado en la representación de una estructura arquitectónica evocadora de Santa María de las Flores, de clara sugestión brunelleschiana, su obra discurrió en solitario. Pero si la personalidad de Masaccio no tuvo una continuidad inmediata, su pintura permaneció como una referencia imprescindible e inagotable para los artistas del Renacimiento. Cuando Masaccio muere en Roma en 1428, estaban puestos los fundamentos de un sistema plástico que no será cuestionado hasta que lo haga el Cubismo en los primeros años del siglo XX. Un año antes, en 1427, moría también en Roma Gentile da Fabiano, el gran pintor que renovó el Internacional con la firme convicción de que era una tendencia que aún no había dicho su última palabra. La muerte de ambos artistas suponía el fin de una corriente y la interrupción del desarrollo de principios de otra nueva que permanecería vigente durante mucho tiempo.

# Bibliografía

## I. Fuentes

Alberti, *De pictura.* Edición a cargo de Cecil Grayson. Roma-Bari. Laterza, 1975. Ed. castellana *Sobre la pintura*, de J. Dols. Valencia, Fernando Torres, 1976. G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed archittetri.* Ed. Gaetano Milanesi, Florencia, Sansoni Editore, 1906, Vol. II. Ed. española, Editorial Iberia, Barcelona, 1957, vol. II.

## II. Obras generales

F. Antal, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis. Siglos XIV-XV*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963 (edición original inglesa de 1947). M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. G. y P. Francastel, *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978. L. H. Heydenreich, *Italia 1400-1600. Eclosión del Renacimiento italiano*, Madrid, Aguilar, 1972. V. Nieto Alcaide y F. Checa Cremades, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980. V. Nieto Alcaide y A. Cámara Muñoz, *El Quattrocento italiano*, Historia del Arte, Historia 16, Vol. 25, Madrid, 1991. A. Parronchi, *Studi sulla dolce prospettiva*, Milán, Aldo Martello Editore, 1964. J. Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal, 1985. J. Whitte, *The Birth and rebirth of pictorial space*, Londres, 1967.

## III. Masaccio

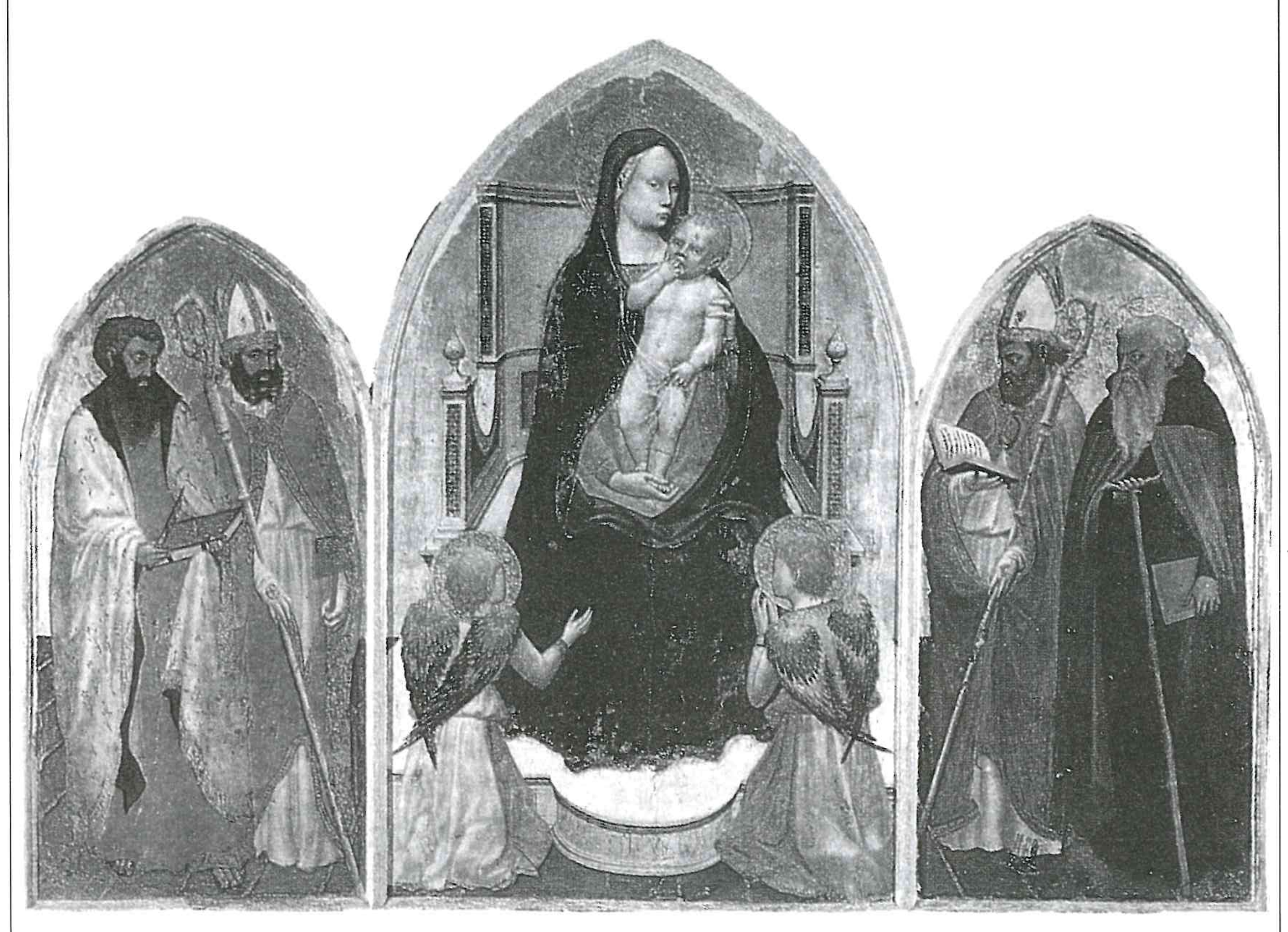
B. Amducci, *La Capella Brancacci e l'Opera di Masaccio*, Florencia, 1978. U. Baldini, «Del "Tributo" e altro del Masaccio» en *Critica d'Arte*, (1989), págs. 29-38. E. Baldini, U. y Casazza, O., *La Capella Brancacci*, Milan, Olivetti, Electa, 1990. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milán. Electa (s.a). B. Berenson, *Florentine Painters of the Renaissance*, Nueva York-Londres, 1896. L. Berti, *La obra pictórica completa de Masaccio*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, S. A., 1977. L. Berti y R. Foggi, Masaccio... *Catálogo completo de pinturas.* Madrid, Akal, 1990 (Traducción española de la edición italiana de 1989). F. Bologna, *Gli affreschi della Capella Brancacci.* Florencia, 1965; *Masaccio*, Milán, 1966. O. Casazza, Il ciclo delle storie di San Pietro e la «Historia Salutis». Nuova lettura de la Capella Brancacci» en *Critica d'Arte* (1986), págs. 69-84; «La grande gabbia architettonica di Masaccio» en *Critica d'Arte* (1988), págs. 78-97. B. Cole, *Masaccio and the art of Early Renaissance*, Londres, 1980. C. Dempsey, «Massacio's Trinity: Altarpiece or Tomb» en *Art Bulletin* (1972), págs. 279-281. H. V. Einen, *Masaccio's Zinsgeoschen*, Colonia, 1966. R. Fremantle, «Masaccio e l'Antico» en *Critica d'Arte* (1969), págs. 39-56. J. Mesnil, *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, La Haya, 1927. M. Meiss, «Masaccio and the Early Renaissance: The Circular Plan» en *The painter's choice. Problems in the interpretation of Renaissance Art.* Nueva York, 1976, págs. 63-81. A. Molho, «The Brancacci Chapel: studies in its iconography and history» en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1977), págs. 50-98. H. Lindberg, *To the problem of Masolino and Masaccio*, Estocolmo, 1931. A. Parronchi, *Masaccio*, Barcelona, 1968. F. Petrucci, *La pittura in Italia: il Quattrocento*, Milán, 1987. M. Pittaluga, *Masaccio*, Florencia, 1935. U. Procacci, *Tutta la pittura di Masaccio*, Milán, 1956, 3.ª ed.; *Masaccio e la Capella Brancacci*, Florencia, 1965; *Masaccio*, Florencia, 1980. M. Salmi, *Masaccio*, Roma, 1931, Milán, 1947. P. A. Rossi, «Lettura del "Tributo" di Masaccio» en *Critica d'Arte* (1989), págs. 39-42. U. Schegel, «Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa María Novella» en *Art Bulletin* (1963, marzo), págs. 19-33. E. Somare, *Masaccio*, Milán, 1924. K. Steinbart, *Masaccio*, Viena, 1948. L. Vayer, «Porträtproblem in Masaccio's Kunst» en *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität*, Graz (1972), págs. 29-49. L. B. Watkins, *The Brancacci Chapel frescoes: Meaning and use*, Ann Arbor, 1981. W. Wellver, «Narrative method and narrative form in Masaccio's Tribute Money», en *Art Quaterly* (1977), págs. 40-58.



Detalle de *La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra*, por Masaccio. Los cuatro personajes suelen identificarse, de izquierda a derecha, como Masolino, Masaccio, Alberti y Brunelleschi

# Lo mejor de MASACCIO

**1. Virgen con el Niño y Angeles.** *1422, temple sobre tabla, 108×65, Cascia di Regello, iglesia de San Pedro.*



Es la tabla central del *Tríptico de San Juvenal*, pintado por Masaccio en 1422, según se deduce de la inscripción del pedestal. Fue descubierto en 1961 por Berti y constituye la obra conocida más antigua de Masaccio en la que, posiblemente, intervendrían otros pintores, especialmente en la ejecución de las figuras de las tablas laterales que representan a San Bartolomé y San Blas, en la de la izquierda y San Juvenal y San Antonio Abad en la de la derecha.

La tabla, desde un punto de vista formal, aporta importantes elementos en relación con la actividad inicial de Masaccio, confirmando que, desde un principio, el pintor ya aparece desligado de los formulismos del Gótico Internacional —salvo en alguna parte de los plegados de los mantos— y, estableciendo, en cambio, una recuperación de elementos propios de la pintura de Giotto. Además de la inscripción en letras humanistas, se aprecian otros elementos que ponen de manifiesto el interés de Masaccio por los modelos de la Antigüedad como la figura del Niño, voluminosa, corpórea y al margen de estilizaciones.

**2. Santa Ana, la Virgen y el Niño con Angeles.** *1424-25, temple sobre tabla, 174×103, Florencia, Uffizi.*

Comparada con el *Tríptico de San Juvenal*, esta tabla constituye un planteamiento diferente en la configuración del nuevo lenguaje. Realizada entre finales de 1424 y septiembre de 1425, en que Masolino parte para Hungría, fue atribuida a Masaccio por Vasari que la vio en la iglesia de San Ambrosio de Florencia. Posteriormente se ha puesto en evidencia la participación de Masolino, quedando seguro, tan sólo, como realizada por Masaccio la figura de la Virgen y el Niño y el ángel de la derecha de la



parte superior y sin que se haya zanjado la controversia en torno a la autoría de otras partes, como la cabeza de Santa Ana.

En la composición debe destacarse la inspiración en modelos clásicos para la realización de la figura del Niño, tratada con una ostentosa preocupación por acentuar la corporeidad del volumen, que contrasta con el sistema compositivo escalonado tradicional utilizado en la disposición de los ángeles. El tratamiento de la luz, como elemento aplicado a subrayar los volúmenes, constituye una novedad plenamente masachesca. Igualmente, la organización perspectiva del trono se adecúa, mucho más que en el *Tríptico de San Juvenal*, a las nuevas indagaciones de Brunelleschi, al situar el punto de fuga en el centro de la composición.

**3. Madona con el Niño y Angeles.** *1426, témpera sobre tabla, 135 × 73, Londres, National Gallery.*

Originalmente formó parte del retablo pintado, en 1426, por encargo de Giuliano di Colino para su capilla en la iglesia del Carmine de Pisa. En este retablo la tabla de la Virgen con el Niño figuraba en el centro del mismo. Se trata, sin duda, de una de las afirmaciones más decididas y contundentes de Masaccio en relación con la recuperación de los valores plásticos y de los modelos de la Antigüedad. Además de la perspectiva, desarrollada desde principios científicos, el volumen de las figuras, determinado por una iluminación vigorosa que procede de la parte superior de la derecha, Masaccio

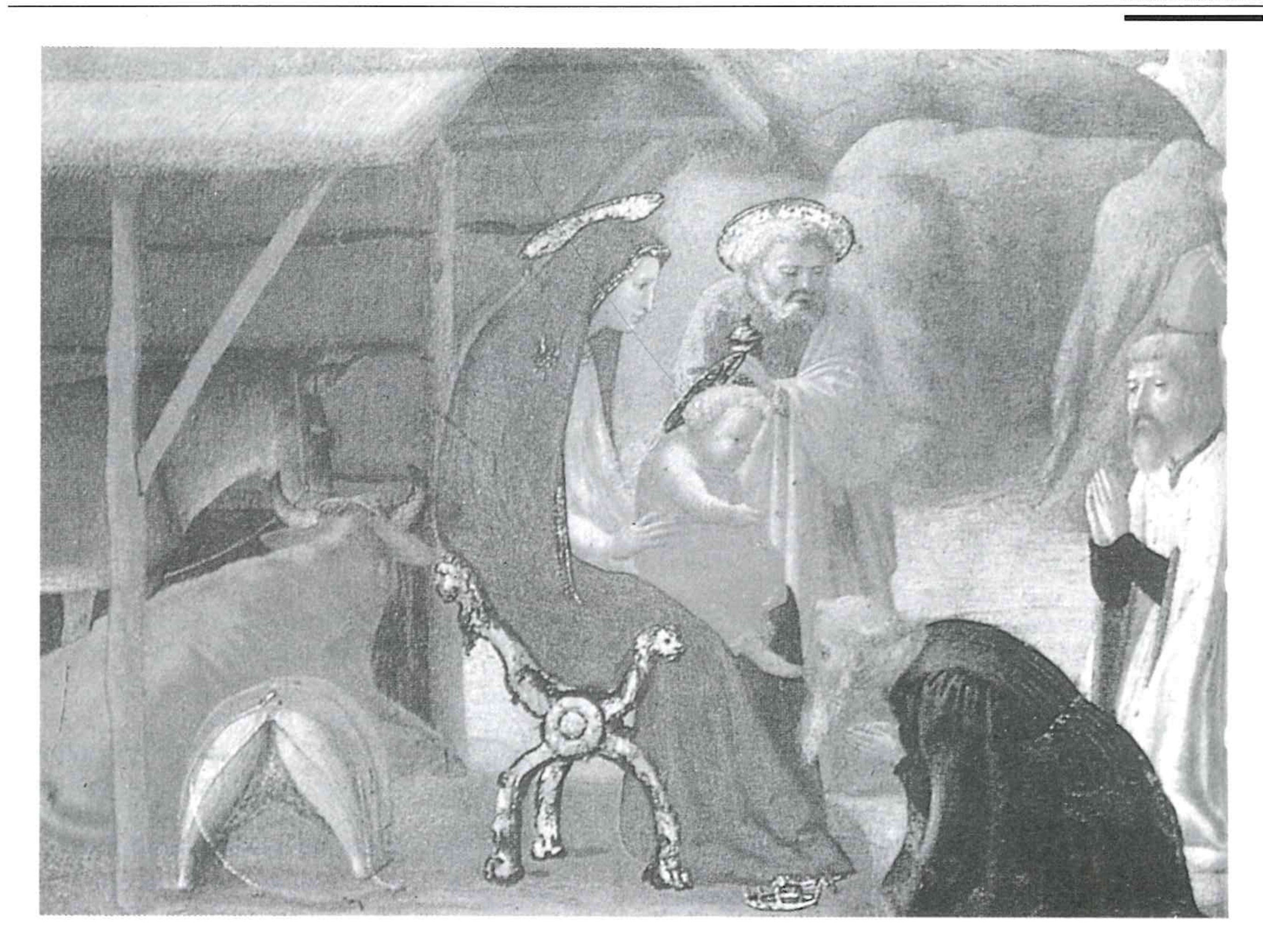


configura unos volúmenes monumentales, rotundos y compactos.

El sistema precedente de composición escalonada ha sido desplazado por la evocación y concepción de una representación monumental. En ésta, juegan también un papel decisivo los elementos arquitectónicos de la escenografía concentrados en un trono, con dos órdenes de columnas superpuestos y una decoración a base de estrígilos en el pedestal. Sin embargo, a pesar de la reiterativa presencia y *cita* de los modelos clásicos, Masaccio desarrolla aquí, lo mismo que en los frescos de la capilla Brancacci, la idea de un nuevo clasicismo que será uno de los puntos de partida fundamentales de la cultura figurativa del Renacimiento.

**4. La Adoración de los Reyes Magos (detalle).** *1426, temple sobre tabla, 21 × 61, Berlín, Staatliche Museen.*

Desde febrero hasta diciembre de 1426 Masaccio realizó el retablo encargado por el notario Giuliano di Colino degli Scarsi da San Giusto para su capilla construida en la iglesia del Carmine de Pisa. El retablo, con *Virgen con el Niño* en el centro a que nos hemos referido anteriormente, y figuras de santos a ambos lados, se remataba con un *Calvario* en el centro flanqueado por figuras de santos de medio cuerpo a ambos lados. En la predela, además de las escenas relativas a la vida de los santos que aparecen en el cuerpo central, se representó *La Adoración de los Reyes Magos*, que se con-



serva actualmente, como otras tablas del retablo, en Berlín.

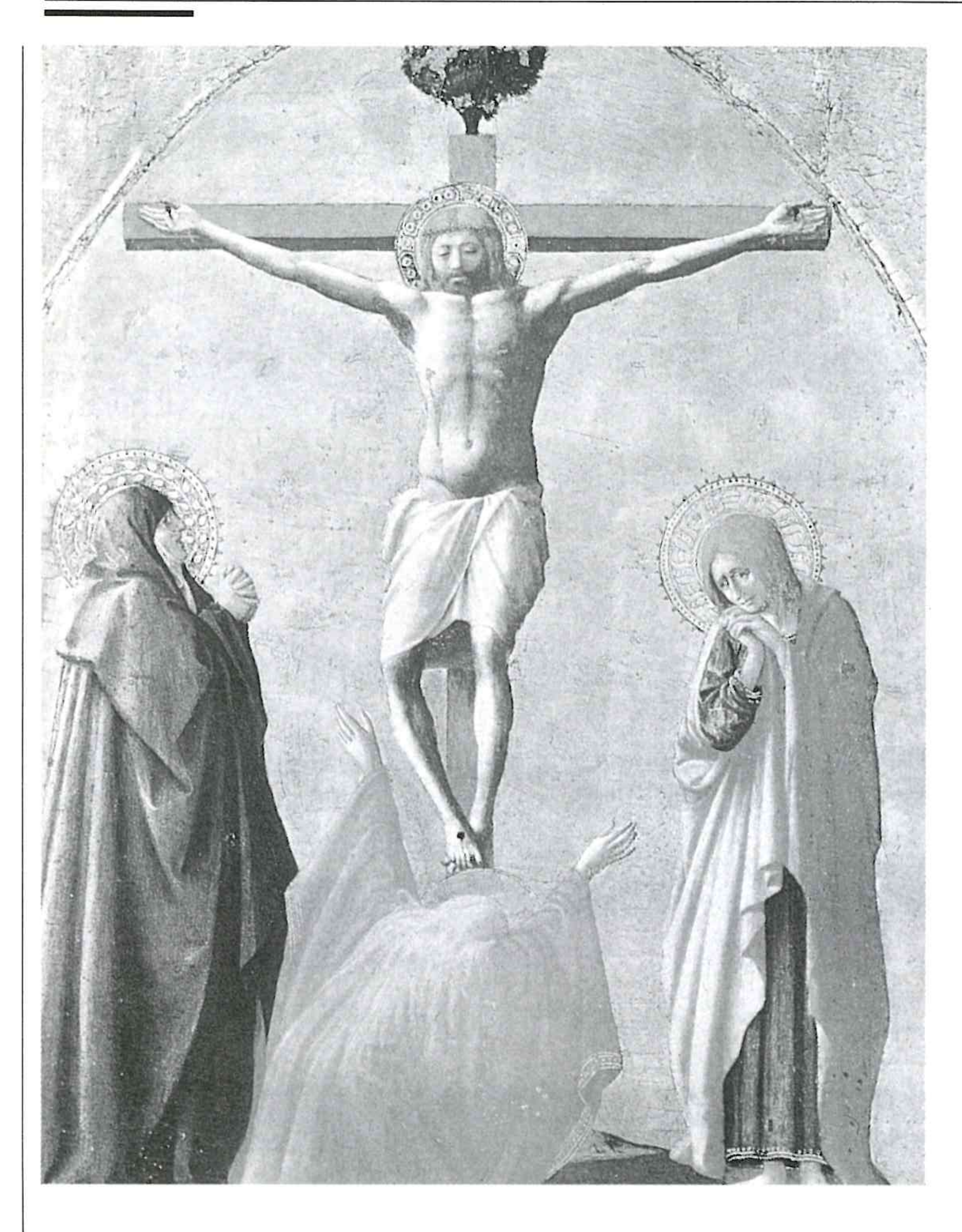
La novedad fundamental de esta composición se halla en el sentido profano y laico otorgado al relato en el que Masaccio hace que los personajes del séquito se muevan como ciudadanos florentinos de la época. En este sentido, al haberse perdido la pintura realizada algo antes por Masaccio con la *Consagración* de la iglesia del Carmine de Florencia, constituye el primer ejemplo conservado de este tipo de representaciones. Para la *Consagración* conocida por un dibujo posterior, Masaccio se inspiró en relieves antiguos que pudo conocer en un posible viaje a Roma realizado en 1423, como se puede deducir de las palabras de Vasari. Y es esta inspiración clásica la que proporciona el mencionado efecto secularizado de la composición, desligado de las limitaciones y soluciones habituales del relato sagrado. Pero, además, la perspectiva, desarrollada en los escorzos de los caballos, que tanto admiró Vasari, y el efecto de profundidad del paisaje, natural y verosímil, son los componentes de un sentido de la narración inédito que, simultáneamente, estaba experimentando en los frescos de la capilla Brancacci de la iglesia del Carmine de Florencia.

**5. Calvario.** *1426, temple sobre tabla, 83 × 63, Nápoles, Museo de Capodimonte.*

Esta tabla coronaba originariamente el *Retablo de Pisa.* Según algunos estudiosos, la pintura ha sufrido algunas alteraciones, como la introducción posterior de la patética figura de la Magdalena representada a los pies de la cruz, aunque no existen suficientes elementos de juicio para confirmarlo. En el curso de una restauración, llevada a cabo en los años cincuenta, se sustituyó la tablilla postiza con la inscripción INRI que ocultaba el árbol de la vida tal y como puede verse actualmente.

En el *Calvario* de Pisa, Masaccio ha desarrollado un problema inédito en relación con la aplicación del método perspectivo como es la preocupación por los problemas perceptivos de la obra.

En este sentido, el pintor ha tenido muy en cuenta el



lugar sobreelevado, como remate central del retablo, que ocuparía la composición organizándola con una perspectiva que corrigiese las alteraciones ópticas que podrían producirse en la visión de la obra desde esta posición.

En la composición destaca, por su monumentalidad, la figura de la Virgen que constituye un claro precedente de la de *La Trinidad* de Santa María Novella de Florencia. Tanto los efectos de monumentalidad, como las correcciones ópticas a las que nos acabamos de referir han sido subrayados por la forma de aplicar las luces sobre las figuras y la cruz.

Con todo, existe un aspecto que introduce una nota de tradición y continuismo como es el empleo del oro, al que renuncia el propio Masaccio en otras composiciones, y que será proscrito, desde un punto de vista teórico por L. B. Alberti en su famoso tratado *De Pictura* escrito en 1436.

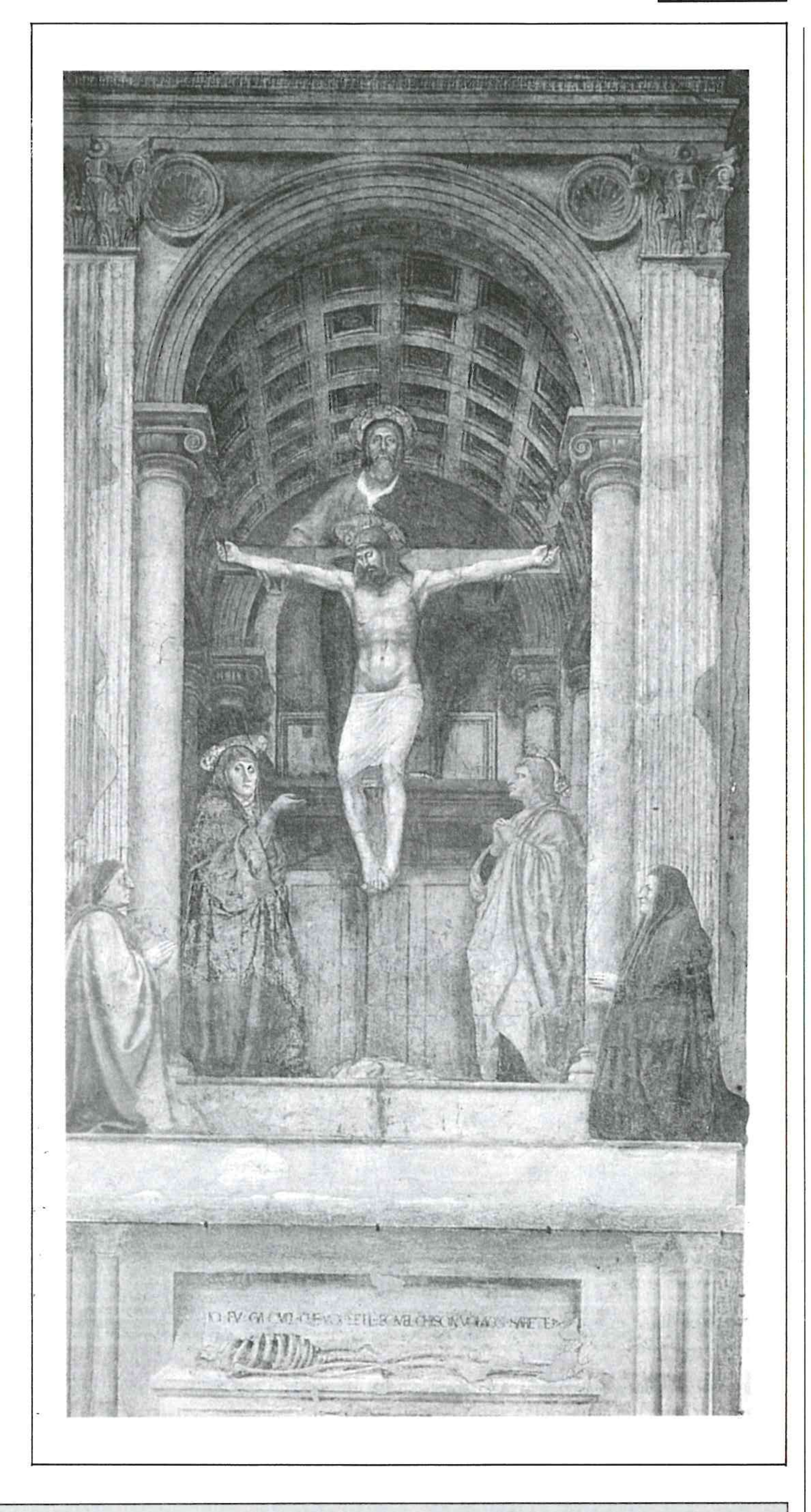
**6. La Trinidad.** *1426-28, fresco, 667×317, Florencia, Santa María Novella.*

A pesar de tratarse de una de las obras de Masaccio más ambiciosas y de más interés para la historia de la pintura del Renacimiento, sólo se han planteado diversas conjeturas acerca de su ejecución que la sitúan entre 1426 y 1428. Se trata, pues, de una obra realizada en la última etapa del pintor en la que el nuevo lenguaje se hallaba ya plenamente definido. El fresco fue ejecutado, al parecer, por encargo de Alessio Strozzi que sucedió como prior de Santa María Novella a Lorenzo Cardoni y a quien se ha supuesto el comitente de la obra. Strozzi era hombre de amplia cultura, amigo de Ghiberti y Brunelleschi, por cuya mediación, según Berti, se encargaría la pintura a Masaccio.

La composición desarrolla un experimento perspectivo que constituye un verdadero *trompe l'oeil* que hace que, como notó Vasari, parezca que el muro se halla perforado. En la parte inferior, se simula un altar debajo del cual aparece un esqueleto y sobre un pedestal escalonado se hallan los donantes. Detrás, se representa una capilla que se abre por un arco de medio punto sobre columnas clásicas que flanquean pilastras que sostienen un entablamento. En las enjutas, el pintor ha representado otro motivo clásico: unos tondos con forma de veneras. La bóveda de la capilla es de medio cañón, decorada con casetones con palmetas en su centro. En el umbral de este espacio, Masaccio ha representado a Cristo en la Cruz con el Padre en la parte superior entre la Virgen y San Juan Evangelista.

*La Trinidad* es una de las obras de madurez de Masaccio, en la que el espacio se define mediante la aplicación rigurosa y coherente del método perspectivo a través de

una estructura arquitectónica que *adelanta* muchas de las aportaciones de la arquitectura del Renacimiento. Igualmente, en las figuras, Masaccio ha sabido articular una monumentalidad clásica, con un tratamiento de los volúmenes en consonancia con la espacialidad arquitectónica desarrollada en la composición.



**7. San Pablo.** *1426, temple sobre tabla, 51 × 30, Pisa, Museo Nazionale.*

Perteneció originariamente al *Retablo de Pisa,* siendo mencionada, junto con otras figuras, por Vasari: *Arriba, como coronamiento de esta obra, hay varios paneles con figuras de santos alrededor de un Calvario.*

De ellas, solamente han llegado a nuestros días las dos que representan a *San Pablo* y a *San Andrés* y que por analogía permiten imaginar cómo sería el cuerpo superior del retablo a ambos la-

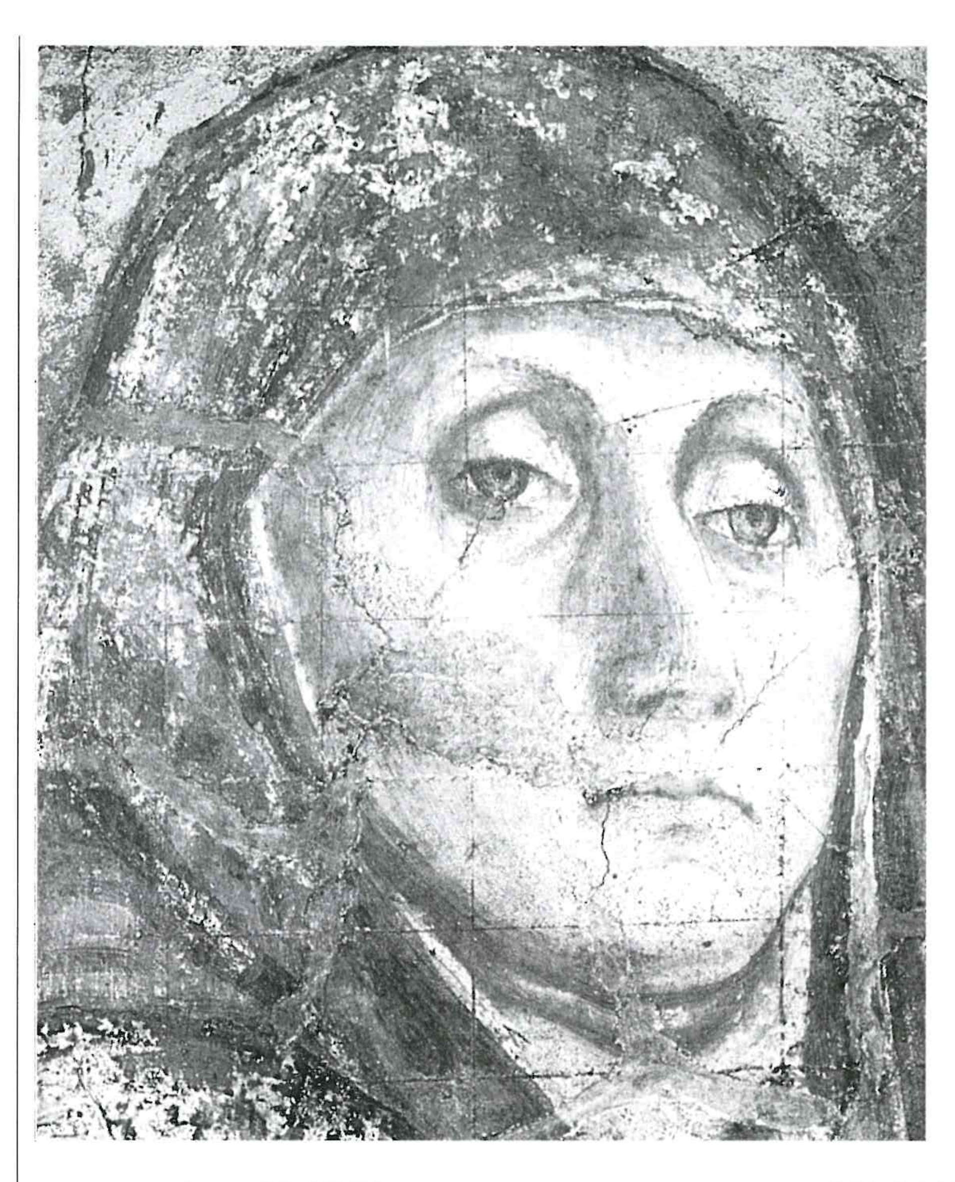


dos del *Calvario*. La figura se destaca sobre un fondo de oro a la manera del que hemos mencionado a propósito del *Calvario*. Pero, con independencia de este componente tradicional, la monumentalidad de la figura es nueva. Masaccio desarrolla aquí el modelo de figura de santo renacentista que, continuando una tradición iconográfica medieval, se representa desde las pautas de un naturalismo y una monumentalidad nuevas. Su ejecución (1426) se sitúa algo después de que Donatello plantease la misma proposición en obras como en el bronce de *San Luis de Tolosa* (1423) (Florencia, Museo dell'Opera de Santa Croce), en la que se daba una solución desde un punto de vista escultórico.

**8. La Virgen.** *Detalle de* **La Trinidad,** *1426-28, fresco, Florencia, Santa María Novella.*

A los lados de Cristo en la Cruz aparecen la Virgen y San Bautista, como intercesores de los donantes ante Dios. Desde un punto de vista iconográfico, el tema sigue una antigua tradición medieval. Sin embargo, el tratamiento plástico de las figuras, las proporciones, la monumentalidad y la concepción humanista presentan un desarrollo inédito.

La figura de la Virgen presenta una monumentalidad



sin precedentes y un sentido de las proporciones ordenado de acuerdo con un riguroso control de las diferentes partes de la figura. Incisa en la pared del muro se halla la *cuadratura* o esquema en cuadrícula para encajar proporcionalmente la figura que poco después mencionaría L. B. Alberti en su tratado *De Pictura*.

Lo cual pone de manifiesto cómo Masaccio desarrolló la representación en consonancia con un riguroso control de la relación armónica de las diferentes partes del conjunto en paralelo a la armónica proporción, o *symetria* de los componentes arquitectónicos. En este sentido, se trata de una de las primeras proposiciones acordes con los principios y el espíritu del nuevo lenguaje clásico del que, en cierto modo, puede considerarse, tanto por el método seguido en la ejecución como en el resultado, un auténtico manifiesto.

**9. El Tributo.** *1425, fresco, 255 × 598, Florencia, iglesia del Carmine, capilla Brancacci.*

Desde la historiografía antigua, *El Tributo*, que Vasari, en sus *Vite*, juzgó como una composición notabilísima entre las demás, ha sido considerada como una de las composiciones sobresalientes de los frescos de la capilla Brancacci por la novedad de los problemas que plantea y las soluciones que aporta.

Representa el momento en que el recaudador de impuestos exige el tributo a Cristo que ordena a San Pedro que lo busque en el vientre del pez. A la derecha, se representa a San Pedro entregando el tributo al recaudador. La composición ha sido realizada partiendo de la articulación en una estructura unitaria y coherente de todos los componentes en un sistema perspectivo monofocal. Las arquitecturas de la derecha, referencia a la *casa* del relato evangélico, constituyen la base geométrica de la perspectiva lineal que articula la composición, centrada en la cabeza de Cristo pintada por Masolino.

En *El Tributo*, sin embargo, Masaccio no se limitó, en el problema de la representación tridimensional al desarrollo de una perspectiva lineal basada en una articulación geométrica determinada por la escenografía arquitectónica. En este sentido, el tratamiento del color actúa como un elemento decisivo para lograr el efecto de profundidad; los colores más vivos y cálidos se hallan en primer término, mientras que en el paisaje del fondo el pintor utilizó una gama fría de colores: verdes, azules y grises. Lo cual, unido al empleo de la luz *creando espacio*, como elemento físico que se interpone entre las figuras —plasmadas de acuerdo con un sistema de proporción clásica—, desarrolla un sistema perspectivo en el que la presencia de *la atmósfera* cum-



ple un papel determinante. Al logro de este efecto contribuye de forma esencial el cuidadoso control en la definición e intensidad de los perfiles, desarrollando con mayor precisión los del primer término, y difuminando y desdibujando progresivamente los de los planos intermedios y del fondo. Se trata, sólo que planteado en términos pictóricos, del mismo procedimiento que, en el ámbito de la escultura, estaba desarrollando Ghiberti en la realización de las terceras puertas —las segundas que se le encargan— del Baptisterio florentino.

La aportación de Masaccio en *El Tributo* radica en la integración de las investigaciones perspectivas llevadas a cabo por esos años en Florencia, por Brunelleschi, Donatello y él mismo, con las experiencias surgidas de la propia y específica práctica pictórica.

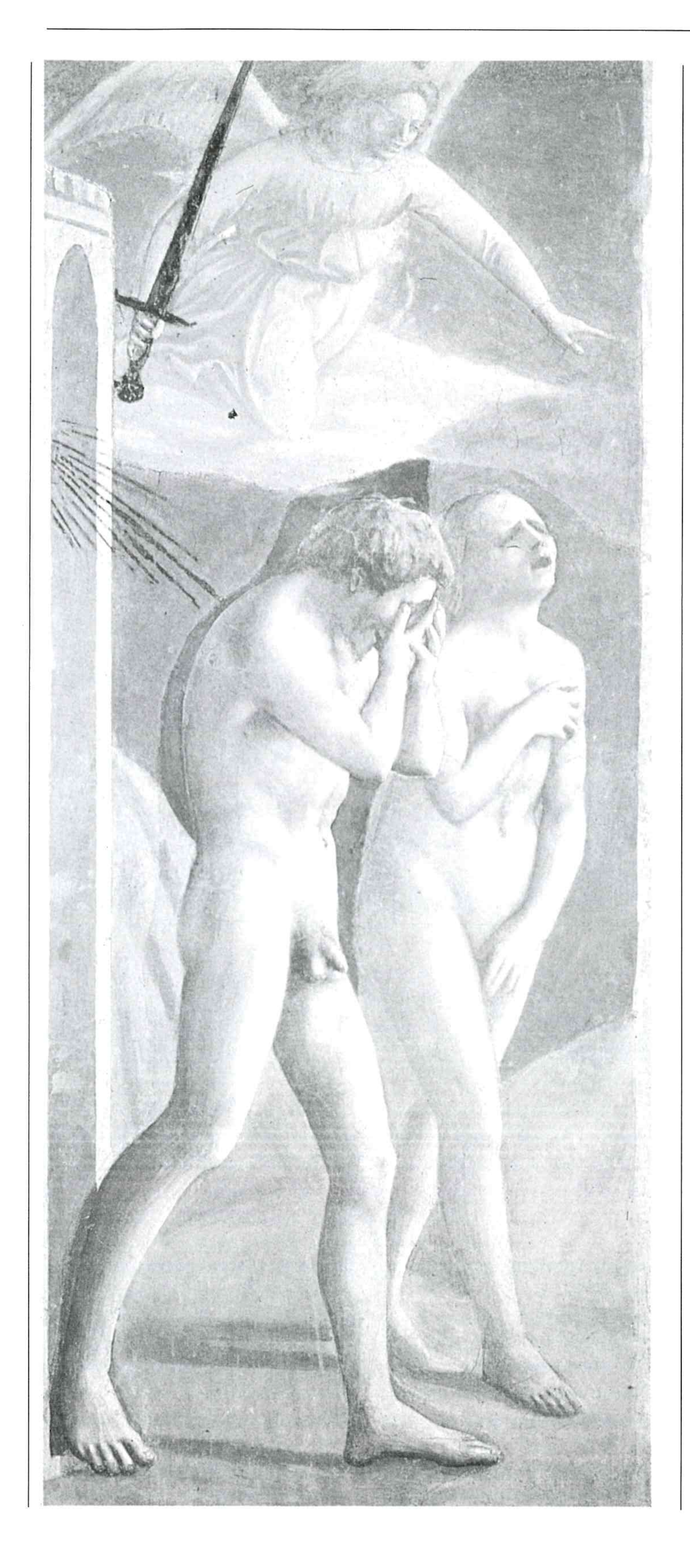
**10. La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal.** *1424-25, fresco. 208 × 88, Florencia, iglesia del Carmine, capilla Brancacci.*

Se encuentra en el compartimento superior de la pilastra de la izquierda a la entrada de la capilla. La reciente restauración ha suprimido los ramajes que cubrían los sexos y que fueron añadidos a finales del siglo XVII o principios del XVIII. La composición hace *pendant* del *Adán y Eva en el Paraíso terrenal*, situada en la pilastra de la derecha. La comparación entre el arte de los dos pintores no puede ser más reveladora para apreciar la novedad que comporta la pintura de Masaccio.

Para Masolino el desnudo es todavía una referencia obligada determinada por el relato. En Masaccio el desnudo, aunque esté obligado por las exigencias del relato, comporta un valor plástico por sí mismo en el que se establece una *recuperación* creativa de los modelos de la Antigüedad. En este sentido, se han señalado como posibles modelos para la figura de Adán algunas obras del helenismo —en relación con el torso se ha recordado al *Marsias*— y para Eva alguna de las venus púdicas romanas.

Sin embargo, junto a estos posibles modelos antiguos, en la pintura de Masaccio aparecen ya referencias al nuevo arte renacentista desarrolladas por sus contemporáneos; concretamente, en el desnudo de Adán se han querido ver relaciones con el célebre *Cristo* de Donatello de Santa Croce. En cualquier caso, los modelos seleccionados por Masaccio —escultura helenística, venus púdicas grecorromanas y Donatello—, conducen hacia formas expresivas de una tensión dramática.

De ahí, que lo que predomina en la pintura de Masaccio sea una definición de la anatomía y del volumen mediante la luz, y un acento dramático de las expresiones que acentúa la intensidad emocional de la obra.

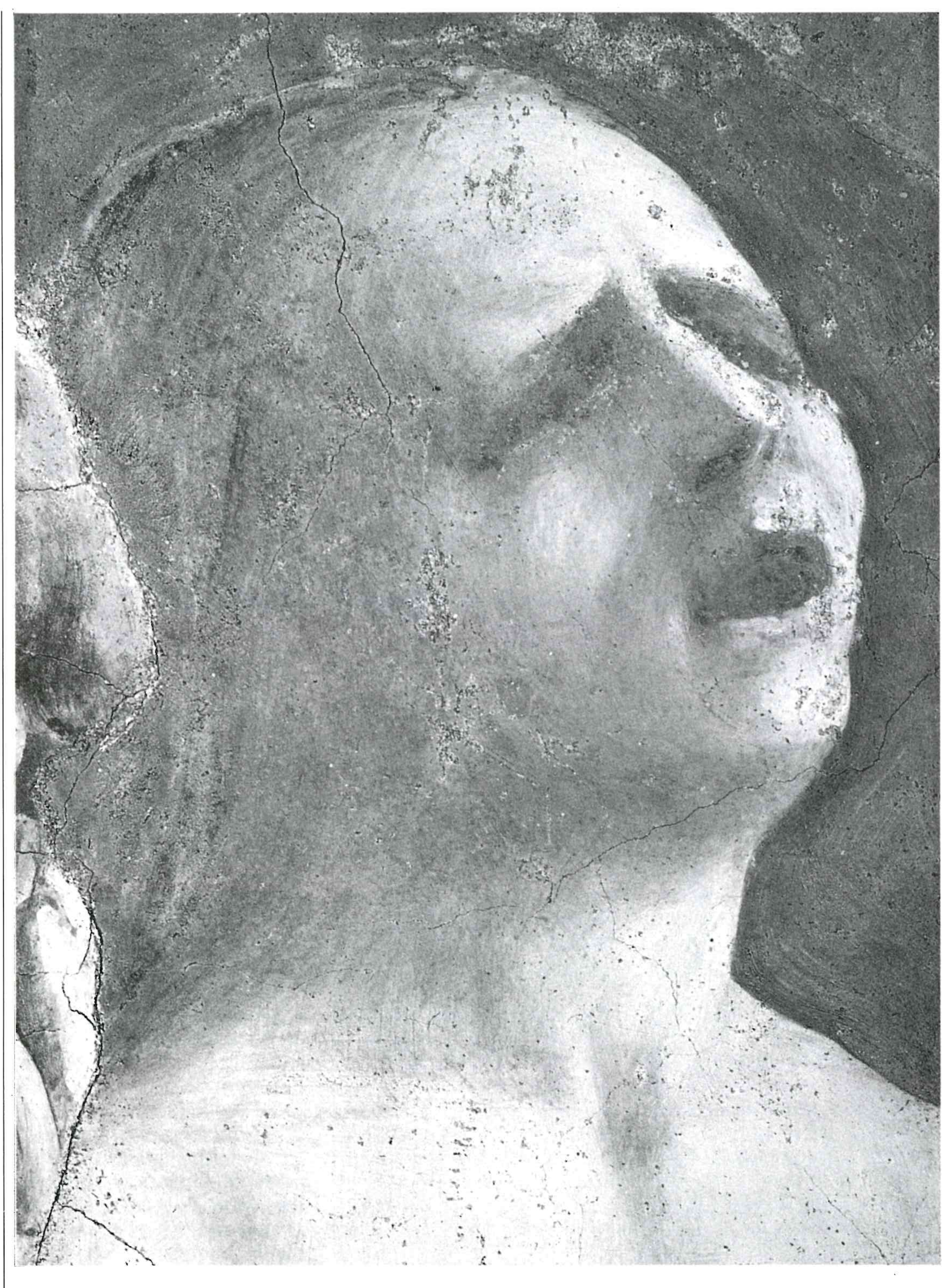


**11. Eva.** *Detalle de* **La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal,** *1424-25, fresco, 208 × 88, Florencia, iglesia del Carmine, capilla Brancacci.*

En *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal,* según hemos visto, Masaccio se sirvió de modelos antiguos y de algunas realizaciones de artistas contemporáneos como Donatello, a los cuales habría que añadir la posible inspiración del rostro de Eva en el de *Isaac* del relieve presentado por Brunelleschi al concurso de 1401. Utilizado en el relieve como un componente más de la tensión de la escena, en la pintura de Masaccio asume toda la intensidad dramática del tema con una *terribilitá,* que no tiene proyección en sus contemporáneos ni en sus inmediatos sucesores.

Sin embargo, Masaccio no ha limitado el efecto patético del rostro a los componentes plásticos de un modelo escultórico, sino que ha desarrollado hasta sus últimas consecuencias las posibilidades que le ofrecía la experimentación del proceso pictórico.

Así, la figura aparece tratada de forma abocetada y expresiva, las facciones se insinúan dramáticamente en lugar de representarlas miméticamente, la materia de la pintura, el trazo que deja la impronta del pincel como una huella del pulso de la vida del pintor, se ponen de manifiesto, y la luz, en vez de cumplir exclusivamente una función de modelado y definición de los volúmenes, introduce e



incrementa la tensión de un grito de desesperación que no había sido plasmado hasta entonces.

Masaccio, aunque preocupado por una nueva representación del natural no se ha dejado engañar por las apariencias, alterando los límites mismos de la representación, en función de los valores de la expresión.

**12. Donante.** *Detalle de* **La Trinidad,** *1426-28, fresco, Florencia, Santa María Novella.*



Al igual que los demás elementos de la composición, las figuras de donantes plantean una adecuación de esta tipología a las exigencias de la nueva cultura figurativa. Concebidas a la misma escala que las figuras sagradas de la composición, su posición de rodillas introduce una referencia de respeto a lo sagrado, pero desarrollada en un ámbito propio, creado por la ilusión arquitectónica del espacio perspectivo y la idea de prolongación del espacio real del templo en el espacio ideal de la pintura.

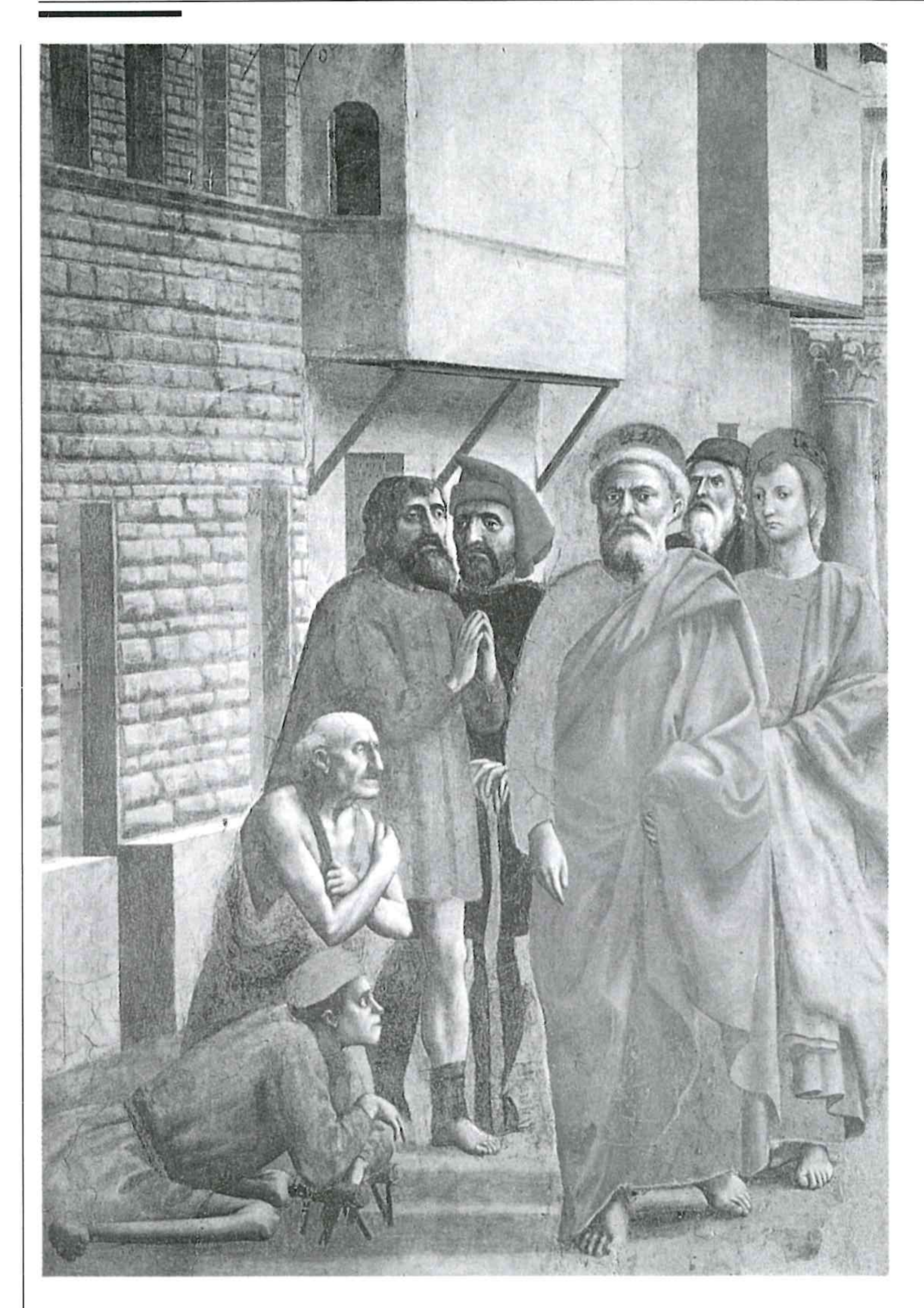
Secularización de un espacio, creación de una dimensión conmensurable del mismo, que se corresponden con la caracterización e individualidad del personaje que sigue la misma orientación que los modelos de retrato, como género independiente y autónomo, realizado por Masaccio.

**13. San Pedro curando a los enfermos con su sombra.** *1426-27, fresco, 230 × 162, Florencia, iglesia del Carmine, capilla Brancacci.*

Se trata de una de las composiciones del primer cuerpo que se halla al fondo de la capilla a la izquierda, formando *pendant* con *La distribución de los bienes y la muerte de Ananías* a que acabamos de hacer referencia y, también inspirada en un pasaje de los *Hechos de los Apóstoles* (5, 14-16): *Y se iban agregando más y más creyentes al Señor, muchedumbres de hombres y mujeres; y llegó la cosa a tal punto, que sacaban los enfermos a las plazas y los ponían sobre camillas y angarillas para que al pasar Pedro, su sombra siquiera sombrease a alguno de ellos. Concurría también la muchedumbre de las ciudades circunvecinas a Jerusalén, trayendo enfermos y vejados por espíritus inmundos, y eran curados todos.*

La composición, como ha señalado Parronchi, está planteada basándose en el mismo esquema compositivo que la representación anterior, entendiendo ambas representaciones como si se tratase de un mismo escenario solamente que dividido en dos por exigencias de la disposición del muro al que tenía que adaptarse. Algunos autores han querido ver en las figuras que se hallan detrás de San Pedro una alusión a los artistas creadores del nuevo arte florentino, basándose en similitudes con la representación posterior de *Giotto, Paolo Uccello, Donatello, Antonio Manetti* y *Filippo Brunelleschi* (París, Louvre), atribuida a Paolo Uccello.

Igualmente avalaría esta interpretación la suposición



de que Masaccio seguiría aquí una práctica desarrollada por él en el cortejo dedicado a la *Consagración* que hemos comentado. De esta manera, Masolino sería el personaje con capucha roja que aparece a la derecha de San Pedro, Donatello —que algunos suponen el hombre con barba oscura que acaba de ser curado—, la figura con barba blanca detrás del apóstol, y el hermano de Masaccio, Scheggia, el joven que aparece detrás, a su izquierda.

El escenario en el que se desarrolla el tema sigue siendo la ciudad preexistente interpretada con el nuevo sistema de representación perspectivo. Sin embargo, Masaccio, en el edificio con paramento almohadillado de la izquierda, ha establecido una referencia a algunos de los edificios de Brunelleschi en los que aparece este tipo de muro como, por ejemplo, en el palacio Pitti.

**14. La distribución de los bienes y la muerte de Ananías.** *1426-27, fresco, 230 × 162, Florencia, iglesia del Carmine, capilla Brancacci.*

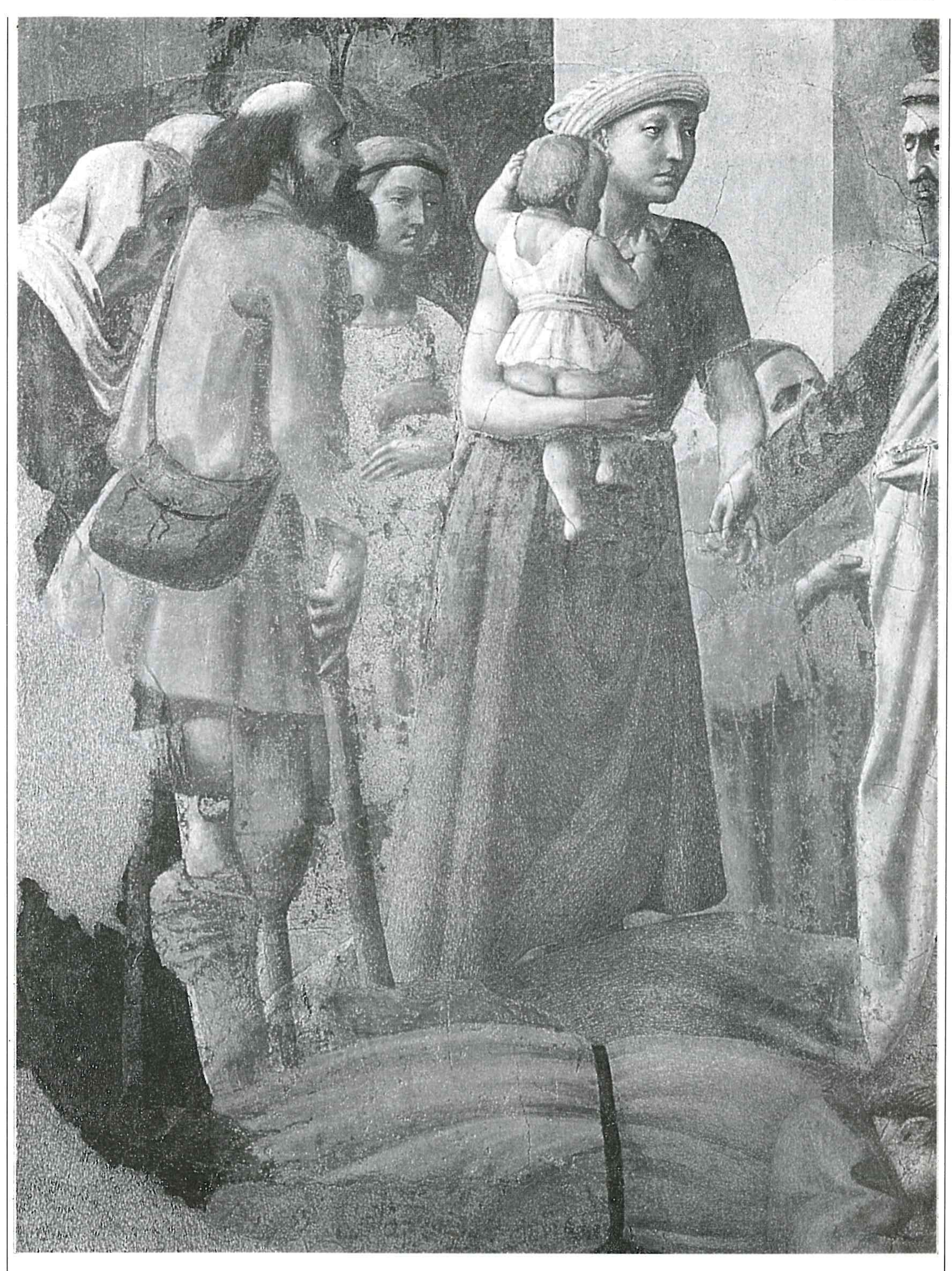
Se halla situada al fondo de la capilla formando *pendant* con *San Pedro curando a los enfermos con su sombra*, y debajo de *El Bautismo de los neófitos*. La pintura representa un relato contenido en los *Hechos de los Apóstoles* (4, 34-37 y 5, 1-11) en el que se narra cómo los propietarios de campos vendían su propiedad y ponían lo obtenido a disposición de los apóstoles para que fuera repartida. Dos de ellos, Ananías y su mujer, Safira, vendieron una propiedad y entregaron parte a Pedro ocultando la otra. Tras ser recriminados por Pedro, ambos murieron.

El texto da lugar a Masaccio para desarrollar la composición en el escenario de una ciudad en la que se refleja la escenografía urbana preexistente, sin ofrecer, como hemos señalado anteriormente, ninguna referencia a la nueva arquitectura.

Es el contexto de la ciudad preexistente, representada de acuerdo con un nuevo sistema de representación perspectivo y en la que Masaccio introduce figuras de un severo y monumental clasicismo.

La representación de la ciudad obedece fielmente a un escenario contemporáneo.

Sin embargo, la introduc-



ción de estas figuras clásicas y la representación del paisaje urbano desde los nuevos principios de la representación perspectiva, los juegos de luz y sombra y el clima espacial, expresivo de un espacio tridimensional, introducen una referencia que altera por completo el significado tradicional del escenario urbano preexistente.